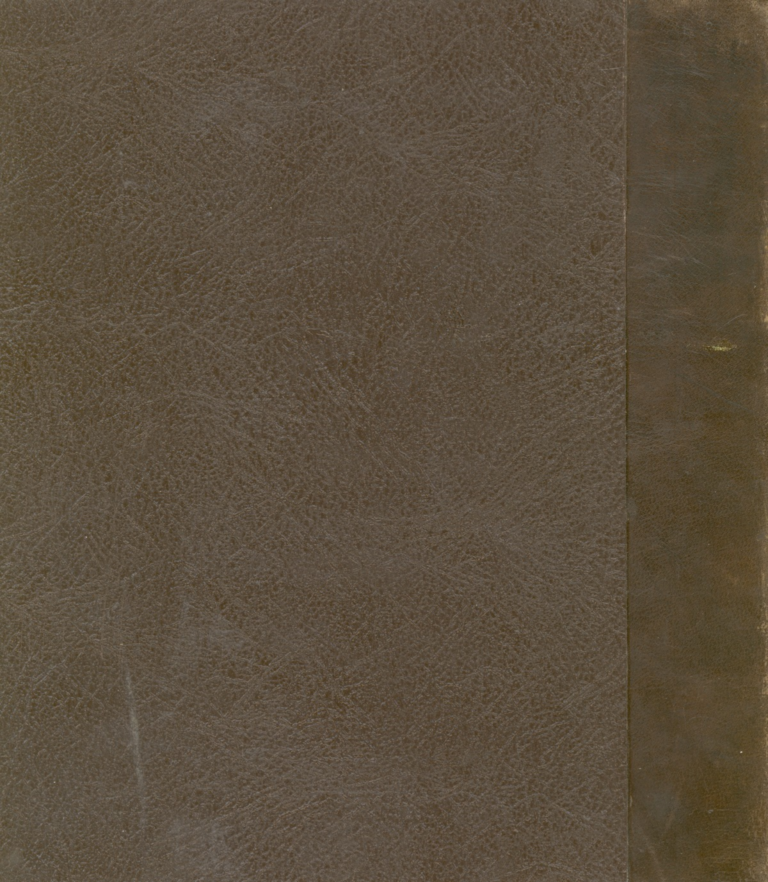


إبداع

الرواية الآن ٢

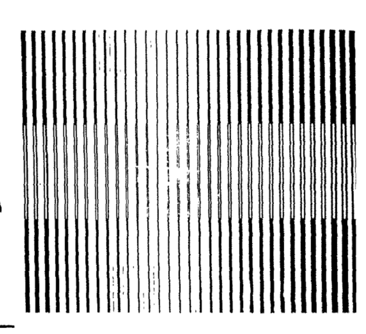
دراسات .. ونصوص تنشر لأول مرة

العدد السابع • يوليو ١٩٩٥

.. وعاشت الثقافة المصرية !

مصر فى جبينك «قصيدة فاروق شوشة فى نجاة الرئيس»

قصيدتان لحسن طلب وعبد المنعم رمضان إلى نصر حامد أبو زيد

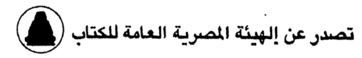




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة • يوليو ١٩٩٥ م • صفر ١٤١٥هـ

هـــذا العـــدد

أحمد عبد المعطى حجازى

وعاشت الثقافة المصرية*

سيدى الرئيس

كان أمير الشعراء كان يراك ويرانا - ويخاطبك ويخاطبنا، وهو يقول فى محاولة الاعتداء على الزعيم العظيم **سعد زغلول** التى أنجاه الله منها كما أنجاك:

نجا وتماثل ربانها	ودق البشائر ركبانها
ونجى الكنانة من فتنة	تهددت النيل نيرانها
أرى مصر يلهو بحد السلاح	ويلعب بالنار ولدانها
وما القتل تحيا عليه البلاد	ولا همة القول عمرانها

وهذا ليس مجرد استهلال أتوكأ فيه على كلمة **شوقى** الرائعة، فإنما أتحدث إليك يا سيادة الرئيس، وأنت في جلال المنصب وفداحة المسئولية واتصال الحاضر بالماضى، ووريث كل من سبقوك إلى حمل الأمانة، والسهر على حماية الأرض والمستقبل، تقود أمة عظيمة من الأحرار والحرائر الذين منحوك ثقتهم الغالية، وحملوك آمالهم المضنية وآمالهم الوضيئة، وعاهدوك على أن يرافقوك فى الشدة حتى الفرج، وأن يصبروا معك فى العسر حتى اليسر، وإنه لقريب.

ونحن، هذه النخبة التى شرفتنى بأن أتحدث باسمها، وكلها عقول راجحة والسنة فصحى، نحن أيضا ورثة **شوقى** وكل من سبقه من شعراء مصر وكتابها وعلمائها وفنانيها الذين روضوا الفكرة، واخترعوا الكتابة، ولعبوا بالكلمة والنغمة، وفجروا اللون، وأنطقوا الحجر.

* الكلمة التى ألقاها رئيس التحرير باسم المثقفين فى اجتماعهم الحاشد بالسيد رئيس الجمهورية محمد حسنى مبارك لتهنئته بالسلامة.

ترانا اليوم يا سيادة الرئيس، نلتف حولك، لا بعد أن منَّ الله عليك بالنجاة فحسب، بل نحن أكثر التفافا حولك ساعة الخطر. لأنك وقد حملت مصر أمانة فى عنقك أصبحت رمزا لها وأملا، فمن أراد بك سوءا فقد أراد بها السوء. ولأن الخطر الذى تتحداه وتواجهه هو الخطر الذى نتحداه ونواجهه. ولأن الإيمان الذى يعمر قلبك ويجعلك فى التجارب القاسية أكبر منها، هو الإيمان الذى يعمر قلوبنا. وهل لك ولنا يا سيدى الرئيس أعظم من الإيمان بمصر درعا يحميك ويحمينا، ويدا تهديك وتهدينا؟!

نعرف لك حقك يا سيدى الرئيس. فأنت تترجم عن أشواق المصريين وغاياتهم ومثلهم. وإذن فنحن معك نقدس القانون ونذود عن الشرعية.

وتعرف يا سيادة الرئيس حق الثقافة، وتكفل لها الحرية. لولاك لانطفأت شموع ووئدت مواهب، وسكتت أغاريد. فبيننا وبينك الحرية التى نطلبها بحقها. وحقها أن تكون جدا لا لعبًا ونظاما لا فوضى، وأن نسلطها على القاعد فينشط، وعلى الواقف فيتقدم، وعلى المنهزم فيقتحم، وعلى المجدب فيخصب، وعلى الظلمة فتنقشع، وعلى الفاسد المعوجّ فينصلح ويستقيم.

لا نعادى شخصا ولا ننحاز لشخص. نحن نعادى التطرف والتعصب والجمود والفساد والاستبداد. وننحاز للتجدد والطلاقة والاعتدال والحوار مع أهل الحوار.

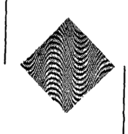
نعرف ضخامة المشكلات التى تنوء بها بلادنا. لكننا نعرف أيضا كيف يكون الحل، وكيف يكون الصبر عليه. نفهم أن نخطئ ويخطئ غيرنا، لكننا لا نفهم السكوت على الخطأ أو الصبر على الهوان، لا ننحاز للثقافة لأنها عملنا، بل لأنها شرط الديموقراطية، فالحرية هى معنى النظام، كما أن النظام سياج الحرية.

والثقافة هى جوهر مصر، وخلاصتها الصافية النقية. يذهب كل شىء وتبقى الثقافة. إن قل فى أيدينا المال بعد أن كان وفيرا فلسنا نأسى على المال، لأن الثقافة ثروتنا الباقية. وإن كثر فى أيدى غيرنا فنحن نغبطهم على الوفرة، وتظل أيدينا هى العليا التى سبقت، ولن يستطيع أحد أن يغير ما سبق.

ونحن لا نتشدق بكلام، ولا نردد شعارات، بل نحن نعاهدك على الوفاء بما نقول. ولقد قلنا الكلمة أحيانا ونحن نعلم أن ثمن القول باهظ ثقيل. ولقد أدى المثقفون المصريون هذا الثمن جيلا بعد جيل.

لكنك ترى يا سيدى الرئيس أن الديموقراطية هى المنتصرة لا محالة، وأن الثقافة هى التى لابد أن تفوز. فماذا تستطيع الخفافيش إذن أن تصنع فى رائعة النهار؟!

عاشت مصر يا سيدى الرئيس وطنا للعقل ومشرقًا للنور، وعشت لمصر بشيرا بالرخاء وحارسا للديموقراطية، وعاشت الثقافة المصرية.



مصر فى جبينك

لم تَزلْ مصرُ فى جبينك،

والرايةُ عهدٌ،

وموكب المجدِ سائرْ

وطريقٌ رسمْتهُ،

كلُ ما فيه حياةٌ وهمةٌ وبشائرْ

كلُ يوم يمرُ..

حَبةُ عقدٍ نجتليه،

مُطوَقاً بالمفاخرْ

ما الذى أطلق النشيدَ،

فدوَى وقعهُ فى القلوب،

قبل الحناجرْ!

لم تزل مصرُ فى جبينك،

معنىً لوجودٍ ما بين ماضٍ وحاضرْ

قلعةٌ للأمان والخير والحب،

ونورًا يضىءُ ملء البصائر

وبناءً لكلِّ معنىً جليل،

والتفاتاً إلى العلا والمآثرْ

عرفت فيك وقفة الحق،

تمضى مُستعزًا من أجلها،

وتبادْر

عرفت فيك معدنَ الرجل الحرِّ،

أبَياً،

يعفّ عند الصغائرُ

عرفتُ فيكَ صانعاً للبطولات

وعزْمًا كطعنةِ السيف باترْ

عرفت فيك واسع الصدرِ،

تحْنو،

وتفيضُ الامان والليلُ غامرْ

وفؤادًا يذوبُ فرْطَ حنانٍ

فى هوى مصْرَ،

مثلما رفَّ طائر

كلما اقبل الظلامُ..

تلفَّتَّنا..

فكنت الرجاءَ عند المخاطرْ

سلِمتْ مصرُ إذْ سلمْتَ،

وجاءت لك تسْعى

والحشدُ حولك زاخرْ

جدَّدوا بيْعةً،

وصانوا عهودًا

وولاءً مستُبطناً فى الضمائرْ

تلك عينُ الإلهِ حاطتْكَ بالحفْظِ،

وصانتك من حقودٍ وغادرْ

ابْطلتْ كيْدَهم،

فطاشَ رصاصٌ صَوبوهُ إليك،

والموت دائرْ

ماَ درْوا انها المقاديرُ ترعاك

ويا فوْزَ مَنْ رعَتهُ المقادرْ!

لم تزَلْ مصرُ فى جبينك،

والعهدُ وثيقُ..

والذكرُ زاهٍ وعاطرْ

ترتجى فيك حلْمها بالغد الآتى

مضيئاً كطلعةِ الشمسِ،

ناضرْ

تجمعُ الشمل باسْمِها،

وتصونُ النيلَ،

من شرٍّ آبقٍ أو مُكابرْ

لا تُعِزُّهُ مساحةٌ لاهتمامٍ..

مصرُ أبقى..

وذلك الطينُ عابرْ!

عبد المنعم تليمة

الحرية
أزمة أم مأزق؟

فى هذا العام ـ ١٩٩٥ ـ بدأ الصيف المصرى بداية مبكرة ساخنة حادة، بما جرى على ارض البلاد من كبار الحوادث (القانونية!) التى زلزلت حريات التعبير والرأى والضمير، وصادمت طاقات الإبداع والتفكير والاجتهاد والبحث العلمى. ولا ريب فى أن مصر تزخر بآحاد وجماعات وصفوف من أهل الشوكة والحل والعقد من العلماء والمجتهدين والمفكرين القادرين على إكمال العقل والوعى والرشد والمسئولية، لتحليل الموقف اليوم ورده إلى علله الأولى، وصولاً إلى إضاءة على طريق التطور الديمقراطى السلمى لبلادنا.

يرى المتشائمون أن الأمر ـ (تشديد عقوبات النشر/ تحويل الاجتهاد الفكرى والعلمى إلى المحاكم) ـ ليس أزمة عابرة بل هو مأزق يصل بالبلاد إلى جرف بغير قرار. والفارق عظيم بين الأزمة والمأزق، الأزمة يمكن معرفة أسبابها ومن ثمة يمكن تجاوزها أما المأزق فخطر داهم قائم تعثر الآراء فيه ومن ثمة يصعب محاصرة آثاره والتنبؤ بنتائجه. عند هؤلاء المتشائمين ان الموقف كان مواجهة دامية بين الشرطة وعناصر الإرهاب المسلح، فصار اليوم مواجهة بين فريقين عظيمين، قيل للأول فريق العلمانيين وقيل للثانى فريق الإيمانيين، وهذه المواجهة من شأنها أن تقسم الشعب نفسه إلى جهتين متناحرتين.

الأمر عندى على نحو آخر.

أرى الموقف ـ بكل عناصره ومكوناته ـ آخر مرحلة من مراحل المجتمع الكلاسيكى القديم الذى تعمل مصر ـ منذ فجر القرن الماضى إلى يومنا ـ للخروج منه لتأسيس مجتمعها الحديث. وقاعدة الحداثة ـ تاريخياً واجتماعياً وثقافياً، تعدد عدد القوى والفئات والطبقات الاجتماعية، وتعدد الجماعات والأحزاب السياسية، وتعدد الرؤى والتيارات والاتجاهات والمدارس الفكرية

والفنية والعلمية. ويبدع كل مجتمع مواثيق وصياغات فكرية وقانونية ودستورية، تحمى (وحدة) الكيان الاجتماعى العام وتفتح السبل أمام الازدهار الصحى (للتعدد) فيه. الوحدة قاعدة التعدد وسنده، والتعدد ثراء الوحدة وحيويتها وإبداعها. وأثمرت العلاقة الصحية والصحيحة بين الوحدة والتعدد فى التاريخ المصرى ثمراتها الطيبات فكانت لحظات الصعود والانتصار، وأثمرت العلاقة المريضة بينهما ثمراتها الخبيثات فكانت لحظات الخمود والانكسار. فقصة الوحدة والتعدد - فى حالى صحة العلاقة ومرضها - فى مصر الحديثة ملحمة من ملاحم التاريخ الإنسانى، تبدت فيها مواقف العزة والنهوض والفخار، كما تبدت فيها لحظات الهوان والعار والبوار.

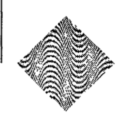
تبدت وحدة مصر عفية فى اتساعها لتعدد هائل فتفتحت طلائعها على كل موروثاتها وموروثات العالم، وتفتحت على كل المنجز الإنسانى الحديث فى العلوم والفنون وكافة ضروب الثقافة وحقولها وبدأت تنمو فى تربتها الطيبة بذور صالحة لمدارس واتجاهات فى الإبداع والفكر والبحث. وبدأت تقوم على أرضها مؤسسات عصرية سياسية ودستورية وعلمية وإعلامية... الخ. ودونت أقلام مفكريها وكتابها أدق الأعمال فى تاريخ الوطن وصاغت قرائح مبدعيها وفنانيها أبقى الإبداعات فى حب الوطن. ثم سار كل ذلك مسير الشمس ودار مداره الحق، فانتظم فى (تنظيم) يعبر عن قوة ومصالح اجتماعية واقتصادية أو مدرسة فكرية أو جماعة سياسية. ونشأت الجماعات الأهلية والنقابات والجمعيات والاتحادات، ثم نشأت التنظيمات السياسية الحديثة «الأحزاب»، وكان كل ذلك التعدد على قاعدة مكينة من الوحدة. بدأت خطوات الصعود الليبرالى تنتظم عندما أسس الليبراليون (الوفد) سنة ١٩١٨ ثم صارت الآحاد والجماعات الليبرالية أوسع من أى تنظيم حزبى واحد. وبدأت خطوات الصعود تنتظم عندما أسس الاشتراكيون أول تنظيم لهم سنة ١٩٢٠ ثم صارت الآحاد والجماعات الاشتراكية أوسع من أى تنظيم حزبى واحد. وبدأت خطوات الصعود السلفى تنتظم عندما أسس السلفيون (الأخوان المسلمون) سنة ١٩٢٨ ثم صارت الآحاد والجماعات السلفية أوسع من أى تنظيم حزبى واحد. وبدأت خطوات الصعود القومى تنتظم فى تنظيمات الحكم الناصرى. لقد رشح تاريخنا المصرى الحديث هذه القوى الأربع. فمثل كل منها حقائق اجتماعية تاريخية فى بنية مصر الحديثة، وعبر كل منها عن اتجاه فكرى سياسى أصيل فى حياتها العامة، واجتهد كل منها اجتهاده فى تصور بناء المجتمع الحديث على أرضها، وتصور كل منها تصوره لمستقبلها. وبدهى أن يتفرع عن كل من هذه القوى الأربع تيارات على درجات متفاوتة من القرب من مقولاتها الأساسية وتأسس لبعض هذه التيارات أشكال تنظيمية متباينة بينما ظل بعضها الآخر يعمل فى الحياة العامة بغير وعاء تنظيمى. ومهما يكن من أمر، فإن لنا ملاحظتين تتصلان بهذه القوى الأربع الكبرى التى رشحها تاريخنا المصرى الحديث. الملاحظة الأولى، أن هذه القوى - لظروف وملابسات جمة لها مقام آخر - لم تُجِدْ فنَّ التحالفات وهو أساس فى العمل العام بآفاقه الحديثة، ومعنى ذلك أن كلاً منها كان يعمل منفرداً كأنه الوطن بأسره، ومعناه كذلك أن هذه التعددية الخصبة لم تصل بوحدة الوطن إلى مدارها الحق. والملاحظة الثانية، وهى مؤسسة على الملاحظة الأولى، أن هذه القوى - لظروف وملابسات جمة... - لم تصل إلى برنامج حد أدنى لبناء الوطن ولم تتول - متحالفة أو أية منها منفردة - مسئولية إدارة البلاد، ومن

ثمة لم تستطع أن تقيم فى البلاد النظام السياسى الحديث ذا الأصول السياسية الشعبية الديمقراطية. لقد ظلت هذه القوى الأساسية، وما دار فى فلكها من تيارات، قوى سياسية شعبية واتجاهات فكرية، بينما ظلت إدارة البلاد - فى العصرين الملكى والجمهورى معاً - فى إطار الحكم المطلق. وتمادى هذا الوضع - لظروف وملابسات جمة.... - فى العقود الأخيرة، فتمادى تعثر التعدد والوحدة جميعاً.

نعم، لقد تبدت وحدة مصر مريضة، عندما تمادى الحكم المطلق - فى العقود الأخيرة - فاحتكر إدارة البلاد بكل المفهومات العريضة للإدارة، سياسياً واقتصادياً وثقافياً وإعلامياً.. الخ. لقد ظهرت الوحدة على التعدد فوارته وطمست معالمه وأذهبت ريحه. ولما كانت الوحدة فى هذه الحالة مزيفة؛ ثمرة الحشد القاهر والتراص الشكلى، فإن الوحدة باعتبارها قوة والتعدد باعتباره حيوية قد فقدا صحة العلاقة بينهما، كما فقد كل منهما مغزاه الحق. نهضت الوحدة المزيفة، ثمرة الفرض والقهر، فى أدائها السياسى على التجريب حسب المواقف العارضة الجزئية المتقلبة، ونهضت فى أدائها الفكرى على الانتقاء حسب الصراعات والتوازنات الداخلية والإقليمية والعالمية. وأفضى كل ذلك - الاحتكار والتجريب والانتقاء - إلى ضمور البذور الأولى لمدارس العلم والفكر والبحث والإبداع، وإلى وهن الأبنية الأولى لمؤسسات المجتمع الحديث، وإلى موت الاستقلال التنظيمى الأهلى النقابى والحزبى... الخ وفى الحلقة الراهنة من تطور البلاد، أخذ التعدد ينتعش على مهل شديد وبمعاناة فذة، بيد أنه اصطدم بوحدة قسرية مفروضة لا تتسع لتنوع خصيب حقيقى تمور تجلياته فى أحشاء الواقع الماثل، وبدهى أن يثمر هذا الوضع المريض الاستثنائى (الاستقطاب) بدل (التعدد)، وها هنا انتهى الأمر - هذا الاستقطاب الاستثنائى الحاد - إلى معسكرين كبيرين، يقال لواحد علمانى وللآخر إيمانى، وبدا فى الأفق الأصفر المسموم هتاف الشؤم والخراب، المواجهة.

يرى كاتب هذه السطور - كما سلف - أن الموقف اليوم فى بلادنا يعكس أعلى مدارج أزمة معروفة عللها الأولى ومعروفة سبل عبورها. علل الأزمة هى تجليات لخلل فى العلاقة بين الوحدة والتعدد على أرض هذا الوطن الخالد. هذا الخلل عطل بناء مؤسسات المجتمع الحديث وأضعف نمو المدارس والاتجاهات والتيارات فى العلم والفكر والبحث والإبداع، وأفقد النشاط الأهلى استقلاله. كل ذلك وضع الوطن فى اضطراب عظيم، فتخلف عن مبادرته فى التاريخ الحديث، وتوقف عن التطور الخالق وتجمد إبداعه الثقافى والحضارى.

وسبل عبور الأزمة هى من المشهود غير المنكور. لقد شرعت القوى السياسية والمنظمات النقابية والديمقراطية فى شحذ قواها الفكرية فى اتجاه الوصول إلى برنامج حد أدنى لبناء الوطن، وفى ضبط أشكالها وأداءاتها التنظيمية للوصول إلى طرائق لجعل هذا البرنامج أصلاً لنظام سياسى اجتماعى ينهض على أسس سياسية شعبية ديمقراطية ويتغيًا تأسيس المجتمع العصرى الديمقراطى المنتج على أرض هذا الوطن. وهذا التجلى - الإصلاح السياسى الاقتصادى - على خطره وجلاله إنما هو الجهاد الأصغر. وثمة الجهاد الأكبر - الإصلاح الثقافى الجذرى - الذى يتجلى فى حركة جماعات المثقفين المصريين فى اتجاه الاستقلال الفكرى والتنظيمى، وصولاً إلى إعادة بناء تاريخنا الثقافى ووصل عملنا الثقافى بثقافة العصر وإقامة التنوع الثقافى الراهن فى بلادنا على الحرية والعقلانية والمحاورة.



القصيدة البيضاء

يكادُ أن يكفَّ عن غنائه البلبلُ

أو يكاد أن ينامَ فى القفَصْ

الخوفُ هكذا يظن أنَّهُ

إذا ارتقى سلالمَ المنبرِ

واستقامْ

يظن أنه إذا تمددَتْ أنفاسُهُ

فى ساحة الجامع

أو تبددَتْ جميعُها

تحت عباءةِ الإمامْ

يظن أنه سيستريحُ فوق ظِلِّنا

لكننا نصحبُهُ إلى حدود يأسه

كأنّه لم يبلغِ الفطامْ

حتى إذا تعلَّمَ الكلام

قُلنا له: يا خوفُ لن نخافْ

يكاد أن يكفَّ عن غنائه البلبلُ

أو يكادُ أن ينامَ فى القفصْ

ونحن نستطيعُ أن نرى

ونستطيعُ أن نلفَّ

جسم الماءِ بالهواءِ

أن نلفَّ جسم الموتِ بالثُّرى

ونستطيعُ أن نشدَّ

خَطْمَ ذلك الغافل

أن نُذيقَهُ حلاوةَ القطافْ

ونستطيعُ.

نستطيعُ

أن نمدَّ شوقَنا

وراء ذلك العالمِ

فى اتجاه سرِّهِ

وقد يكونُ بيننا الهمّازُ

والمشّاءُ

قد يكون بيننا الساحرُ والعرّافْ

لكننا لَمّا يشبُّ بيننا الغلامْ

لَمّا يصيرُ حلْقهُ عجينةً

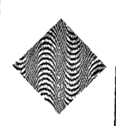
وصوتُه كلامْ

يقول مثلَ غيره:

يا خوفُ لن نخافْ



حسن طلب



القصيدة السوداء

جَزْرٌ أم مدٌ؟

لا تسأل فالمركَبُ أشرفَتِ الآن على الغَرقِ

وأنتَ على المُفترَقِ

فَرِجْلٌ قبل الهُوةِ مِنْكَ

ورجلٌ بعدْ

تتقدمُ؟ أم ترتدُ؟

لا تَسل الآن ولا تنظُرْ تحتَكَ

لاتتلفَتْ

إن وراءَكَ مملكةَ الموتى

وأمامَكَ سَدْ

أنت الآن على المفترقِ

تقدمْ وَاهْوِ بمعولِكَ

إلى أن تَتَبيَّنَ ثالثة الطُرقِ
ولا تسألْ كيفَ انشقَّ اللحدْ
وتَسلَّقَ مِئذنةَ الأزهرِ أمواتٌ
من تَيْمِ اللاتِ
وهبَّتْ فوق ضفاف النيلِ سَمُومٌ
من نَجْدْ
هَزْلٌ أم جِدٌّ؟
لا تسلِ الآن ولكن أرِنَا:
كيف سنستبدِلُ شِعراً بشعارٍ
أو بعَرارٍ وَرْدْ؟
وتقدمْ.. لاتلتفتِ الآن إلى ماضٍ بوِفاضٍ
في محكمة معتمةٍ
مع أم ضدٌّ؟
لا تسأل.. واصبرْ للأبيضِ حتى يسْوَدّْ
فحواليْكَ الحراسُ جميعٌ
والناس قطيعٌ
فيه الواقفُ كالقاعدِ
والراكعُ كالساجدِ
والشاهدُ شيخٌ يحلمُ بالمُرْدْ
يوفِرُ في سُبْحتهِ من لِحيتهِ
ويُسلِّطُ همزةَ أمسِ على دال غداً
ويكيدُ الكيْدْ

ويقولُ أنا سمسارُ النَّصِّ

وهمزةُ ما بين الربِّ وبين العبْدْ

ويبدلُ من سَحْنته حَسْبَ الطلبِ:

فقيهٌ فى توظيفِ المالِ

وفوقَ المنبرِ قِردْ

يتهدَّجُ بالموعظةِ من الأشْداقِ المنعِظَةِ

يُبرطمُ برطمةً ويهيجُ مَهيجًا

ويَؤُمُّ صفوفاً عُوجًا

من اهلِ الحَلِّ وأهلِ العَقْد

كُهَّانٌ أمْ جُنْدْ؟

ولصوصُ نُصوصٍ هُمْ

أم تلك نصوصُ لصوصٍ قد رُصِدَتْ

لتؤسِّسَ إيمانَ المجتمعِ

على تكفير الفَرْدْ؟!

لا تسل الآنَ.. تقَدَّمْ

وَاهْوِ بمعوَلِكَ الى أن ينكسرَ القَيْدْ

لا تنظرْ خلفك لاتتلفَّتْ

لكنْ اقمِ الحَدّْ

الياس لحود



خمسة تماثيل للمتعة و صلاة شكر وثنية

- **تمثال لعُروة بن الورد**

جناحي الرملُ الحافْي
وجناحي الثاني الغاباتُ
وتاجُ بيوتِ الحصّادينَ
وعقْدُ المرتفعاتِ وقنطرةُ الأعمار
انا صَنَمُ الحريّةِ
تمثالُ النسيان أنا
فإذا ما جئتُ أطيُر
رمَحْتُ فارستْني الساحاتُ بقْبرِ النارِ
وغطّ عليّ حمامُ السواحين وطارَ
فتُقتُ إليه بنافورةِ دمعي

اغسلُهُ بنثارى وأزفُّ على قدمىَّ

ومن حَوْلى وعلىَّ

رذاذَ التبرِ وياقوتَ الأشعار

● تمثال لعنترة

فوق جوادٍ دهرىَّ يتخبَّطُ فى الرَّبْع الخالى

تمثالى

وحصانى الليلُ العاصى

رُفعتْ فى الهوْلِ يداه

إلى ما شاء الله

غصّت بى أهوالى

فشهرتُ بيُمْناىَ السيْفَ العالى -

وبيُسراى شهرتُ الله

أمامى جَبَلٌ من أشلائى

حولى أممٌ من أشلائى

وورائى

بحرُ جيوشٍ نَفَقتْ أو كُسِرتْ

وجيوشٌ مأسوره

ما أسعدنى

وقفت قربى عشتارُ تلاصقنى .

وتُعرِّى فوق الخصر يدًا وتشدّ يدًا حولى بأصابع مكسوره

كى يأخذ قبل غروب الشمس أدونيس الأيام لِها صُوره

• تمثال لى

تمثالى صوتى

تمثالى صمتى

تمثالى

في الزندِ سوارٌ من نجمات وسوارٌ من عَتَمات

فى الزند الثانى دملجُ أزهار كلماتْ

فى الشفتين حنين لصحارى الخيل وللظلمات المشتعلات

فى العينين العائدتين من الدنيا سيفَان من الأشعار

وثأرٌ من قبُلاتْ

وفى الجسد المسكوب بمرْمرهِ الإعصارُ

ملاذ الموتِ لمن رفضتْ موتى:

يعنى: تمثالى أنتِ

• تمثالٌ لها

يا سيفَ المنبوذينَ عناقيدَ رجاءٍ

تتدلى

من دالية الثأرِ

وياسيف الشهداء المقطورين بقوسِ سحابٍ

فى ناعورة هذا الرمل المتوالى

يا سيف الصخر الطالع من زنبقنا فى الجسد الممتدِّ

النازل فى مرفقنا حتى الجسد التالى

يا سيفًا بفم الأجّدادْ

حصْرمةً بعيون الحساد

ياسيف رمادٍ فوق رمادٍ فوق رمادْ

كنْ تمثالاً فى الشمس لها

جسدًا سيفًا فى شكل بلاد

• تمثال لنا

ندورُ

ندورُ

على مرمرٍ أو رخام

لنحفر بالدمع أهوالنا

هنا صخرةٌ فى أعالى التّلام

تُدحرجُنا مثل شعبٍ هَوَى

نُدحرجها مثل تمثالنا

فتنحتُ منّا عبادًا لها

وننْحتُ منها بلادًا لنا

• صلاة شكر وثنية

من بين دمار كئوسى

ورمادِ سجائرىَ البلهاءِ

وأضلع قيثارى المشبوق الفاسقْ

اشكرُ يُمناك مَنَنْت بها

ونأيت بها

فجمعت العشاق عروشاً

ورفعت النيران نعوشاً

اشكرُ يُسراكَ بسطتَ بها فوق جبينى

حتى أسفل عينىَّ

وأدنى قدمىَّ

وصخرة ظِهرى

مرورًا بين عصاىَ ونحرى

جَعَلَتنى انسى جَسَدى

وبقايا لحمى فى منقار الباشقْ

وأحسُّ بأنى العاشق

ياربُّ الثلْجاتِ السبعَ/

القمم السبَعِ/

افاعىِ أوديتى السبعَ/

الصخُرات السبع/

اجْعَلْنى تمثالاً من لحمٍ ودمٍ وضلوعٍ وسيوفٍ ثكلى

تمثالاً للهب الشاهق

الدار البيضاء فجر ١٩٩٥/١/٦

لغة الأشياء بين الخراط والغيطانى

محمد على الكردى

ربما يكون من نافلة القول أن نزعم أن للأشياء لغة خاصة تتوجه بها إلى المبدعين سواء أكانوا شعراء أم روائيين أم فلاسفة. ذلك أن الأشياء ليست، كما يقدمها لنا العلم بمناهجه الموضوعية ورؤاه التجريدية، كائنات جامدة أو صماء، فهى تعيش وتحيا وتتشكل وتتلون وتختلج وتنبض وتعبق وفقا لما تدخل فيه من علاقات حسية أو وجدانية مع المبدع الذى يستلهمها وينطقها بما يريد ويرغب. ولعل بعضنا يتذكر ما ألفه المفكر «جاستون باشلار» من دراسات قيمة ورائدة عن دور العناصر الأربعة (الماء والتربة والهواء والنار) فى تشكيل الخيال الساكن والخيال الحركى. وما توصل إليه «جان - بول سارتر» فيلسوف الوجودية، بعد وقوعه على «ظاهريات » المفكر الألمانى «هوسرل» من اكتشاف مدهش لحياة الموجودات وتداخلها الحميم فى تشكيل مزاج قرؤية بطل روايته «الغثيان» وهى رؤية تتراوح بين احاسيس اللزوجة والتوحل والقرف المرادفة لمشاعر الغربة والضياع وبكون الإنسان «كمأ» زائدا على حياة الوجود، وبين احاسيس الصلابة واليقظة والتحليق فى سماء الأحلام التى ترتبط ببعض اللحظات المتميزة والقوية الحضور كالاستماع إلى الموسيقى أو الانخراط فى مشروع إبداعى تتحقق فيه الحرية ككتابة تاريخ شخصية مرموقة أو تأليف رواية أو رسم لوحة. كذلك اهتم «هيدجر» بفلسفة الأشياء وتحديد وظيفتها أو ماهيتها كأدوات فى خدمة الموجود الإنسانى، هذا الكائن المضىء بفهمه الذى يضفى على الوجود صفات القرب والبعد والذى يتيح له ان يوجد بما هو عليه من نور الدلالات والمعانى وليس انطلاقا من رؤية موضوعية مفروضة عليه مسبقا. ولكن إذا كانت هذه الرؤى التى

أشرنا إليها، مغرقة فى الذاتية نظراً لارتباطها جميعا بالمنهج الظاهراتى الوثيق الصلة بتجربة الواقع المعيش وبنبضه الذى لا يمكن فصله عن حياة الشعور، فإن دراسات السميولوجيا الاجتماعية، وعلى رأسها دراسة «**بودريار**» عن «نقد الاقتصاد السياسى للعلامة» تبرز لنا خطل الفكر القائل بقيام العلاقة بين الأشياء والحاجة على أساس من الضرورات الطبيعية، ذلك أنه ليست هناك حاجات طبيعية صرفة إلا بالنسبة لإنسان معزول تماما عن المجتمع، وهذا مالا يحدث إلا فى عالم اليوتوبيا الأدبية أو الفلسفية طالما أن المجتمع سابق بالضرورة على وجود الفرد. ومن ثم، فإن الأشياء لا تكتسب قيمتها الفعلية إلا من خلال ما تضفيه عليها الأنساق الاجتماعية من سمات رمزية ومن خلال ما تحدده لها هذه الأنساق من قيم ملازمة بالضرورة لعمليات توزيعها داخل جسم المجتمع. وإذا كانت الأشياء لا تتحدد أهميتها أو عدم أهميتها وفقا لقيمتها الاقتصادية أو الوظيفية الصرفة، وإنما إلى حد كبير بفضل وظيفتها الرمزية، فإن هذه القيمة الأخيرة لا ترتبط فحسب بقدرة الطبقات أو الفئات الاجتماعية على تملك الأشياء وإنما بمطامح هذه الطبقات أو الفئات وتطلعاتها نحو الصعود الاجتماعى والتميز. ومن هنا تكتسب الأشياء دلالاتها كعلامات على الرخاء أو البذخ، أو على الذوق الرفيع الذى قد يظهر عبر عملية اقتناء التحف والأشياء النادرة أو على الشراء المحدث الذى غالبا ما يتكشف عبر ظاهرة التكديس ، أو حتى على البساطة الطبيعية التى تبرز من خلال الإقلال من المقتنيات وإخضاعها لنظام صارم من العرض والتوزيع .

إلا أن هذه الطبقة أو هذه "القشرة" الرمزية التى يضفيها كل مجتمع على الأشياء فى صورة تراتب قيمى أو مظهرى هى بعينها ما يحاول الناقد الشهير "**بارت**" أن يخلص منها اللغة ، وذلك بقدر ما تشكل اللغة ، فى نظره ، عبر نظامها النحوى وتراكيبها المتوارثة عبر التاريخ عالما مسبقا من التصورات القبلية والدلالات السياقية الخبيثة ومعانى التعالى والهيمنة والتفرقة الاجتماعية ولقد أسمى هذه المحاولة البحث عن "المحايد" (le Neutre) ، وهو ما حاول تحقيقه عن طريق الانفكاك أو الانسلاخ من مركزية الثقافة الغربية ورؤية الذات عن طريق الآخر وبوجه خاص اليابان وتجربة "التاو" و "البوذية" والمغرب وما يمثله من تجربة معيشية مغايرة . ولعل أجمل ما فى هذه التجارب هو تعطيل حركة توارد الأفكار الداخلية وتحقيق نوع من اللغة البيضاء ، كما يذهب "**برنار كومان**" فى كتابه الجميل "رولان بارت نحو المحايد" ١٩٩١ (ص ٧٢) ، وإعطاء الصدارة للأشياء نفسها وإفساح المجال امامها لتغمر وجدان الكاتب وتحقق من خلاله "ذاتيتها" فى عفوية وتلقائية بالغتى الجدة والطرافة.

ولعل هذه الحياة الجياشة للأشياء وهذه الحيوية الفريدة التى تتميز بها فى عالم الأدباء والفنانين الذين يُعنون بالتقاط همسات الوجدان ونغماته ونبضات الفؤاد وخفقاته ليست بغريبة على إبداع بعض أدبائنا المعاصرين وأخص منهم - لأسباب ذاتية محضة - **إدوار الخراط وجمال الغيطانى** .

تتميز كتابات **الخراط** بهيمنة جو من الشاعرية الفريدة التى تعطيها مذاقاً خاصاً وتضفى على عالم الأشياء فيها حياة متكاملة تتواكب فيها الأنغام والأصوات والمناظر واللوحات والروائح بمختلف درجاتها

وأنواعها ؛ وربما هو يستخدم فى التعبير عن منهجه فى الكتابة مصطلح "القصة - القصيدة" الذى يراه موائما لعملية الدمج بين عنصرى الشعر والحكى ، وهو مصطلح يذكرنى بعنوان دراسة «جان - إيف تاديه» التى أسماها «القص الشاعرى» وأبرز عنصر فيها هو هيمنة «المكان - الحلم» ، الأمر الذى يؤدى إلى تجاوز فكرة الزمان الخطى وتكثيف الزمن فى صورة لحظات فذة ونادرة أو ذكريات بالغة الدلالة تشكل ما يشبه البؤر الرئيسية فى شعور الكاتب وحياته الوجدانية ، وهذا هو ما نراه واضحاً فى عالم الخراط الروائى الذى يشبه شريطاً احتفالياً تصاحبه الأناشيد والترانيم لبعض الأماكن التى ترتبط بذكرياته الحميمة ، كالإسكندرية وشواطئها وحى راغب أو بعض المواقع الأثرية التى نراها فى «الزمن الآخر» وفى «حجارة بوبيللو» وغيرها ، وهى الأماكن التى يضفى عليها ، من ثم ، هالة أو عبقاً خاصا يحولانها من مجرد واقع إلى عالم سحرى تنفذ فيه الشاعرية إلى أبسط الأشياء وتجعلها تخاطبنا بلغة متعددة الإيقاعات والإيحاءات متضافرة فيها مع أرق وأعذب ما نشعر به من أحاسيس ومع أدق ما يخاطب أعيننا من رؤى مدهشة تتشكل من مناظر أو لوحات بسيطة ترسمها الأشياء العادية أحياناً وأحياناً أخرى بعض المواقع الأثرية التى تربطنا بماضى مصر القديم وتاريخها القبطى والإسلامى (وهل رأما إلا مصر نفسها) ، وهو تاريخ يعايشه الخراط بوصفه واقعاً حياً ومستمراً وبوصفه واقعاً مقدساً، إن صح هذا التعبير ، ولكن قداسته قداسة محايثة تمتزج فيها حياة الإنسان بحياة الحيوان والأشياء ويتجاور فيها الموت مع الحياة والمشاعر النبيلة السامية مع نبض الأجسام الطافحة بعرقها وروائحها القوية والعامرة بشبقها وحرارتها .

إن شاعرية الأشياء تتحقق عند الخراط من نفاذها إلينا عبر لغة بسيطة شبه واقعية ولكنها سرعان ما تتجاوز هذه الواقعية الظاهرة بإضافة لمحة أو نقل سياق الوصف العادى أو المألوف ، كمجرد الأشياء مثلاً ، إلى سياق شاعرى يكاد يكون كامنا فى الأول ولكنه يتفجر منه بإضافة جملة أو عبارة تحقق الانعتاق من الواقع إلى عالم خيالى تلعب فيه بعض العناصر المعروفة بكثافتهاالشاعرية العالية ، والتى تدخل بطريقة جذرية فى تشكيل المركبات الثقافية (كما عرفها باشلار وحددها بالماء والهواء والتربة والنار) ، دوراً بالغ التكثيف والتركيز .

ولعل ذلك يتضح من هذا المقطع :

«ووقفت تتفرج عليه ، فى المطبخ ، تحت الأرفف المجوفة فى الحائط الحجرى ، عليها زهريات ، وطاسات ، وقماقم من الزجاج مليئة بالنور الأزرق الشفاف وهو يبحث ويسأل عن البن والسكر والكنكة والملعقة الصغيرة ، فتدله عليها ، ويجدها، وقالت إن البن طازج ومحوج ، فقال طبعا وهائل أيضاً ومن يديك زى العسل وأحسن، ولم يتوقف نهر الحديث الوصال الذى انطلق يهضب بهما معا على امواجه الخفيفة المليئة المسرعة .»

ص ١٥٧ الزمن الآخر - دار شهدى ١٩٨٥.

كما أن شاعرية الأشياء تنبع فى أعمال **الخراط** من عودة بعض الأماكن المحبوبة فى سياقات مختلفة على شكل «موتيفات» متكررة ترسم لهذا العالم البديع خريطته الشعرية بنتوءاتها البارزة وخطوطها المتعرجة، ومنخفضاتها ومرتفعاتها، كما تتولد بصورة مفاجئة من بعض المقاطع ذات الكثافة الصوتية عالية الجرس، وكأنها ضروب من «الجلوسولاليا» الدينية، فترى أحيانا مقاطع يغلب عليها صوت السين أو الشين كأنما الأشياء تسمعنا صوت احتكاكها واصطكاكها أو تلاصقها وتلامسها أو تهامسها ووشوشتها إذْ نحن بين هسهسة وسأسأة وشأشأة وأحيانا مقاطع تطفح عليها الأصوات المتولدة من الألف الموقوفة والمقصورة أو الممدودة لملاءمة هذه الأصوات للتعبير عن التألم والتأوه والحشرجة. ولكننا لا نريد أن نفيض فى ذلك فالأمثلة كثيرةٌ وتملأ كتابات **الخراط**، ونريد فقط أن ننهى هذه الخطرات بتقديم نموذج آخر يشكل ما يشبه المعزوفة التى تتآزر فيها أصوات مختلف عناصر وكائنات الطبيعة كأننا أمام «سيمفونية» رائعة تتصاعد نغماتها وتصدح ألحانها على لوحة خلفية تمثل مشهدا من الريف المصرى إبان فيضان النيل وبعث الحياة صاخبة هادرة بين جنبات واديه. بينما راح الراوى فى لحظة من النشوى «الديونيزية» يرفع عقيرته بالشكوى والأنين من ألم البعاد وربما الخوف من مكنونات المستقبل المجهول:

«كانت نسمة الهواء قد اشتدت وقد اقترب العصر، وحفيف الشجر له موسيقى، ومياه الفيضان الحمراء المتدفقة فى الريّاح لها هدير خافت ومدمدم فى ارتطامات أمواجه ودواماته، ونحن نهش الذباب الذى تجمع حولنا يحط علينا بلا هوادة، بعناد والمنشة الخوص رفيعة الفتائل ذات المقبض العاجى فى يدى عمى سلوانس وفى يدى جدى ساويرس، لها صوت احتكاك ووشيش يشرئب له الجلد: أزيز الدبابير والفراش سريع الرفرفة باجنحته الشفافة والفضية. وخوار الجاموسة المربوطة فى الساقية تختلط فى مسامعى التى أحدُها الكونياك وارهفها، بدندنة عمى سلوانس وشجوها المكتوم ورضيت بنار البعاد يااللى راعيت الوداد، وسمعت نجوى الفؤاد، افديك بروحى. ونباح الكلب الضرورى الذى لابد أن يرتفع بإصرار، وخوف من على حفافى الغيطان»..

ص ٤٤ حجارة بوبيللو - شرقيات ١٩٩٣.

أما تجربة **الغيطانى** مع الأشياء فهى لا تبدو لى غريبة أو بعيدة عن تجربة **الخراط** فكلاهما يمتاح من نهر الشاعرية الدافق ومن معينها الذى لا ينصب، وإن كانت العناصر التى يحملها هذا النهر أو تجرفها تياراته من منابعه الغائرة فى الماضى تختلف عند كل منهما. **فالغيطانى** يستلهم التراث الإسلامى والعربى بكل مستوياته الشعبية وغير الشعبية، وإن كان له ولع خاص بالتجربة الصوفية التى تحقق له نوعا من الاندماج التام والانصهار الكامل مع الناس وكل موجودات هذا الكون، ومن هنا مصداقية قول **الخياط** عن «القلق الصوفى المعاصر» بأنه يجد فيه «الأرضية الحسية ومضض السؤال (فصول، العدد الثانى، ١٩٩٢، ص ٣٠٨). ولعل

هذه التجربة التى يعيشها **الغيطانى** بكل أحاسيسه ووجدانه، ومن خلال معاناة مضنية ووعرة عاشها فى طفولته وفى علاقته الحميمة مع أسرته - وهى نفس العلاقة التى شكلت بعد ذلك مدخله الخاص إلى كل تجاربه الأخرى فى معترك الحياة سواء كانت سياسية أم اجتماعية أم ثقافية - هى التى تجعل من أعماله كلها، وليس فقط كتاب التجليات أى الكتاب - الأم، عالما مغرقاً فى الذاتية وفى حالة اتحاد متواصل شبه جسدى مع كل ما يعالج من موضوعات. **فالغيطانى** لا يكتب من منظور خارجى، وإنما من خلال جسمه وأحاسيسه وعواطفه جميعا، ولعل ذلك ما يجعلنى أحس بأن كتابات **الغيطانى** هى نوع من الانفتاح البهىّ والمتأجج شوقا على الوجود، وأنه، من ثم، ليس إلا معبرا أو شفافية مطلقة ينفذ منها إلينا تاريخُ شعب مصر الكادح بمعاناته وآلامه ومطامحه وآماله وكل معتقداته العقلانية واللاعقلانية. ولعل ذلك يفسر لنا ما يقوله د. **يوسف زيدان** عن الزمان فى رواية «هاتف المغيب» بأن الفاعل الحقيقى فى الزمان العربى «**ليس الموجود الطبيعى الذى تحرك حركة محسوسة فى الزمان، بل هى ديمومة الزمن التى تصنع الأحداث فى جريانها الممتد، اللانهائى**» (فصول، العدد الثانى، ١٩٩٣، ص ٢٧٥).

من هنا نشعر أن **الغيطانى** حينما يصور لنا شخوصا بعينهم أو يسرد علينا أحداثا تخصه أو تخص مجتمعه لا ينفصل قط عن الرسالة التى يريد أن يبلغها لنا وإنما يُضمنها من لحمه ودمه ما يجعلها نابضة زاخرة بالحياة، ويجعل رؤيته للعالم والأشياء هى رؤية هذه الأشياء نفسها. وكأن موجودات هذا العالم تريد أن تنفذ إلى صميم وجداننا وتقر فيه بأشكالها الأصلية، التى لم يطرأ عليها تغير أو تبدل، وأن تأتى إلينا بما علق بها من غبار الزمن وتصورات السابقين وأمنياتهم ورغباتهم وتوسلاتهم الملتاعة التى أودعوها إياها وائتمنوها عليها خاصة لو كانت هذه الأشياء آثاراً نابضة بتاريخ أمتنا من مساجد وسبل وطرقات وأحياء قديمة ومزارات وقصور وأضرحة لم تزل تحمل عبق الماضى ونكهة عتاقته المتميزة ولعل العلاقة بالغة الخصوصية التى تربط «عم عاشور» بقبة مسجد قلاوون خير دليل على هذه العلاقة الحميمة التى تختلف عن أى علاقة موضوعية تقوم على الدراسة والتحليل الظاهرى أو على الإعجاب الشكلى الذى لا يتعدى ظواهر الأشياء ولا يتجاوز ترديد العبارات المحفوظة التى تكلست معانيها مع مرور الوقت وكثرة الاستخدام:

إن رؤية القبة بصحبة عم عاشور شىء والفرجة بدونه شىء آخر، عالم إنجليزى شهير، تخصص فى العمارة الإسلامية هو العلامة كريزويل، قال عنه: عاشور لسان الحجر، لكل نقش عنده معنى، مغزى ظاهر، وآخر باطن، والخطوط لم تتقاطع مصادفة والدوائر لم تكتمل عبثا، ينبه إلى الصمت القديم، الضوء الملون، إلى اتصال مركز القبة السامق بمنتصف مدفن السلطان وأولاده شاخصاً اعتاد الوقوف بمفرده فترات طويلة شخاصا إلى الارتفاع السامق، إلى النوافذ المغطاة بالجص والزجاج الملون قرب المنتهى، منها تنفذ حزم الضوء وتتقاطع عند توسط الشمس للسماء، أما الفتحات الثمانى فيتسلل الضوء منها مائلا، تتلاقى أطرافه عند

خشب الضريح المرمرى ثم يتراجع منسحبا خفية، لعم عاشور تفاسير شتى لحركة الضوء، لامتزاج الوان الطيف وتفرقها ينبه الزائرين إلى ان الأمر ليس مصادفة، يؤكد ان القبة فى الصباح غيرها عند الظهر،اما القبة فى ساعة الغروب فتكون مغايرة. حتى إذا ما اكتمل الليل بدلت تبديلا.

(ص ١٨ رسالة البصائر فى المصائر ـ مكتبة مدبولى ـ ١٩٩١).

غير أن هذا التواصل الحميم مع الأشياء، أو الانصهار التام فيها، كما كان «بارت» يحلم بالوصول إليه عبر مشروعه عن الرؤية المحايدة وتعطيل اللغة، وهى ظاهرة أبرزها من قبل «جان ستاروبنسكى» فى تحليلاته لتأملات «روسو» التى تحمل عنوان «احلام متجول وحيد»، وربما يتم هنا، على العكس، باستخدام لغة مناسبة لا تعرف التوقف أو النتوءات، لغة دافقة تتجاور فيها اللمسات والهمسات واللمحات كأنها لوحة انطباعية تتآلف فيها الألوان النقية الصافية وتتكامل مع الألوان المساعدة فى تناغم رائع وسيولة يرتاح إليها القلب ويذوب رقة وعذوبة على هدهدة حركتها الناعمة الملساء؛ إلا أننى أرجع فأقول إن هاجس غياب اللغة وإمحائها أمام قوة الإحساس وطغيان لذة الفناء فى عالم الموجودات الحسية ليس بغريب على عالم الغيطانى الإبداعى، وإن كان ذلك يبدو له فى صورة تغييب للعقل واغتراب للوعى والإرادة. وإليكم هذا «النص ـ الحلم» الذى يغمرنا ببهجة حضوره المترجرج بين الوعى واللاوعى والمتارجح بين اليقظة والوسن وبين الصحوة والغفوة:

- «ابدا بالاعتذار، فالمقام مبهم والحال غالب وعندما سطرت ما ذقته وعلمته اول مرة كان الأمر سهلا على. وبعد تمزيقى ما كتبت، وبعد أن امرنى شيخى الأكبر بإعادة ما دونت، لقيت العسر والمشقة، خاصة وانا لست انا، كما ان وجودى ليس وجودى، وهنا اصمت فلا ابوح، فثمة سر عظيم أعدكم بالكشف عنه فى المقام الأصح والأوان المواتى .... اصرح بهذا عند بداية المقام لاننى واجهت ما استغلق علىّ ما لايمكن التعبير عنه بمفردات النطق والكتابة. من ذلك على سبيل المثال لا الحصر ان وجودى الجسمانى، المختصر فى راسى، امتزج بوعيى وصار بديلا عنه احيانا اى ان وعيى اصبح عوضا من ذلك إدراكى لحركتى دون قدمين، وقبضى على المحسوسات دون يدين، ونظرى إلى المرئيات بلا عينين وإصغائى دون اذنين. اقول انا التائه مفتقد المضجع والمقر إننى اطعت فتبعت شيخى الاكبر حتى انتهى سعينا إلى مدينة لم احط بمطاراتها، لم ارتد مقاهيها، ولم اتامل واجهات بيوتها، ولم اعبر الجسور المؤدية إليها، ولم يتبدل هواى فى طرقاتها. مالوفة لى إذ خالجنى يقين اننى عشت بها زمنا، وانني انفقت من عمرى فيها قدرا، متى؟ هذا ما لم اقف عليه. كيف؟ لم أجد الإجابة. سبحان علام الغيوب، رايتها كلها كانى اقف فى نقطة

شاهقة من فضائها. أسطح البيوت محدبة، بعضها مكسو بقرميد احمر، ابراج كاتدرائيات ضخمة، ومئذنة وحيدة مغربية الهيئة جدران رمادية، ونوافذ مستطيلة، شرفات قليلة مغطاة، ارصفة عريضة، وأحواض مستطيلة للزهور، ومقاعد متباعدة لجلوس المتعبين، ومراسى قوارب، وسفن صغيرة ترسو فوق مياه نهر يتخللها، نهر ليس فى اتساع النيل الذى اعرفه نيلى العريض المهيب القديم.

«ص ٢٨٦ - ٢٨٧مقام الاغتراب - كتاب التجليات دار الشروق، ١٩٩٠»

لا شك أن تغييب الوعى هنا ملازم لإحساس **الغيطانى** الدفين بالذنب، فهو أبدا الغائب البعيد عند وقوع الملمات الجسام وأشدها وقعا على الفؤاد هو فراق الأحبة والأهلين. ولعل هذا الإحساس الملازم بالفوت المعقود عليه كالقضاء المحتوم هو أيضا ما يفسر علاقة **الغيطانى** بالغة الخصوصية بالزمن، بزمان لا ينى يتآكل ولا يكف عن الانسراب، زمان الحنين العالق بكل ما يحمل عبق الأحبة وبكل ما عايشوه ولازموه من أماكن ومواطئ وأشياء تحمل ذكراهم و«رائحتهم» وبكل ما تعلقوا به من أمنيات وآمال أبسطها أعظمها سموا وجلالا، وزمان الحسرة على ما فات وما فُقد وما لم يتحقق، وهو ما يبرع **الغيطانى** فى تجسيده عبر هذه الشخصيات الوسيطة الهائلة، **كالحسين وابن عربى وعبدالناصر**، التى يرى فيها مُثلا ورموزا سامية يعوض بها تقصيره فى إرضاء الأهل وأعز المقربين إليه، وأخيرا بمفهوم الزمن أو الوقت الصوفى الذى يتكون من لحظة حضور وتجلٍّ قوية تسمح له، فى حالة رضاء الشيخ الأكبر وأصحاب الديوان عليه، بالسيطرة على هذا الزمن والنفاذ منه إلى الماضى أو القفز إلى المستقبل أو الغيب الذى لا يمكن أن يعلمه إلا بإذن علام الغيوب:

«نعم .. فالمهم وعر، وعلى أن أدرك ما بين الظل والأصل، والصلة بين الرائحة والزهرة، أن أرى بعينى مادة الفكرة، أن أسبح من المصب إلى المنبع بلا مدد، خلواً من المعاونة أو مساعدة مرجوة، علىّ التشبث بما لا يثبت أبدا، بما يفلت وينأى دائما وتعجز القدرة الإنسانية عن إدراكه أو اللحاق به، ولولا التكليف لما أتممت ..

(كتاب التجليات، ص ٢٨٦).

إن هذا الحضور القوى للغيطانى فى الزمان والمكان حتى ولو تغيرت الأحوال وتبدل الزمان غير الزمان، هذا الزمان الذى لا ينى يفاجئنا، كما رأينا فى معراج الكاتب الأخير عبر «متون الأهرام»، بانفراجات وتشعبات غير مأخوذة فى الحسبان، هو حضور لهذا العالم نفسه فى كيان **الغيطانى**، لا كيانه الشخصى، وإنما هذا الكيان الذى يتحقق عبر الكتابة التى تخفيه وتظهره وفقا لما يمليه عليه الوارد، حاله حالُ الشيخ أبى السعود فى «الزينى بركات» حينما تأتيه طوائف الشعب حيرى تسأله عن طبيعة الزينى وما هو وما يمكن أن يكون.. هل هو محط الرجاء وملاذ المكروب والحيران.. هنا يسكت الشيخ وتتكلم الأشياء..

الشيخ رضوان كبير الفحامين، يتوجه بالسؤال إلى الشيخ المهيب:

«لن يقنعه.. إلا أنت.»

«تبقى الكلمات معلقة فى فراغ البيت، ينسل هدوء عذب رقراق كسرب عصافير على علو شاهق فى اللحظات نفسها تختنق طرقات الحارة برّحام كبير، تموت الأصوات كلها خارج جدران البيت، تنفذ رائحة لا تنتمى إلى جنس نبات أو عطر معروف، ائتلاف الريحان بماء الورد المحفوف بروح السوسن، يتمهل كل منهم فى تفكيره، يغمق الهواء، يميل إلى لون الرماد. يملأ الصدر خشوعا ورهبة، تتدحرج حبات المسبحة بوضوح، إيقاع تفكير الشيخ ابو السعود، يقلب ما يسمعه، ما يراه فوق الوجوه.»

«لم نسمع برجل مثله... ونحن ما نرضى إلا به...»

إجابة ملؤها الأمل ولكنه أمل أشبه بالسراب أو البرق الخُلّب:

«ابتسامة خفيفة . ذرات نور تنفذ من ثقوب مشربية ضيقة العيون. خاطفة كبرق بين غمام».

ثم يأخذ القلق يتسرب إلى القلوب العطشى بالرجاء وبأحلام العدالة المستحيلة على الأرض:

«... توغل برودة. ينفذ الليل إلى السماء واثقا أسود الجبين، يميل الشيخ البهجورى كبير المرخمين...

«لم يحدث يا مولانا ان رجلا متعمما أو غير متعمم ايا كان مقامه او رتبته، عُرض عليه منصب ورفض، الناس كلهم، المجاورون وأصحاب الطوائف، منذ سماعهم الخبر ولا اسم على لسانهم إلا الزينى بركات.. الزينى بركات.»

و«من نشر الخبر يا ولدى».

إجابة واجمة ساهمة تنقصها حرارة الرجاء:

«الشتاء ساهى الوجه، بارد النظرات عفى البرودة، لا إجابة جاهزة عند اى واحد من الحاضرين. لايدرى سعيد كيف تسرب الخبر من البيسارية فى القلعة، ربما خدم القلعة.. ربما بعض المماليك..»

ص ص ـ ٤٣ ـ ٤٥ الزينى بركات ـ دار الشروق ١٩٨٩

إننا هنا أمام لغة صامتة، لغة تعبيرية أفصح من الكلام الصريح وأعمق وأنفذ من العبارات الواقعية أو العقلية الباردة، وإذا كان هذا الصمت معبراً فلأن لغة العناصر فى تداخلها الحميم مع صميم مكونات فرحتنا وبهجتنا من ضياء وعطر وعذوبة ورقة وعلو، وفى تلاحمها مع مكونات كدرنا الجسدى من برودة وضيق وظلام واختناق أكثر قدرة من اللغة المباشرة على النفاذ إلى القلوب والأخذ بتلابيبها. إلا أن هذا كله يتطلب من الأديب حساسية خاصة وشفافية ملائمة لطبيعة كتابته

وهى كتابة شاعرية فى صميمها، والكتابة الشاعرية بالرغم من قدرتها، عند الغيطانى، على توليد هذا الفيض الروحانى، هى فى جوهرها كتابة حسية، كتابة كيمائية حالمة لا يناط بها فحسب تحويل ابسط عناصر الوجود إلى نُضار خالص، اى تحقيق حلم الانعتاق، وإنما ايضا تجاوز مقام الغَوْث والوجد بتحقيق الوحدة الأولى، هناك حيث لا انفصام بين الإنسان والإنسان ولا بين العاشق والمعشوق ولا بين الكلمات والأشياء.



فى العدد القادم من (إبداع)

الرواية الآن - ٣

دراسات ونصوص تنشر لأول مرة

- محمود أمين العالم
- لطفى عبد البديع
- محمد صدقى
- فتحى أبو العينين
- أحمد عمر شاهين
- محمود حنفى
- حسين حمودة
- عبد الستار ناصر
- أحمد الشيخ

إدوار الخراط

عينان مفتوحتان فى العتمة

مقطع من الفصل الرابع من «ربيع العطش» الكتاب الثالث بعد «رامة والتنين» و«الزمن الآخر».

جاء عم أحمد العربجى، حسب الاتفاق، عندما شقشق الفجر.

وقفت العربة الحنطور على الباب الخارجى، وصلصل الجرس الفضى الصغير، وكان لصداه، فى الكورنيش النائم، رنة تجمع بين البهجة وبين شئ يشبه النذير أو التحذير.

كان عم أحمد العربجى يلف رقبته بتلفيعة صوف قديمة وخشنة الشكل وإن كان صوفها قد نعم - فيما يبدو - من كثرة الاستعمال. طربوشه الآن مستقر على رأسه بقوة، من غير المنديل الذى يحمى حافته من العرق، وقد رفع ياقة الجاكتة ذات الشكل الميرى، وزررها، وجلابيته تحتها تصل إلى حذائه الضخم ببوزه العريض المرتفع من الأمام فى قبة متينة، عندما نزل، وشال عنها حقيبة السفر الأنيقة، التى يبدو أنها غير مثقلة، من مجرد أنه رفعها دون جهد، وحلف لا والله يا ست مانت ماده يدك واصل، هات يا سيدنا لفندى كمانى، لكنه تمهل فى أن يترك له حقيبته، كان عليه أن ينتعها بنفسه، بمشقة، حتى يوصلها فى النهاية إلى كتف عم أحمد الذى نهض بقوة وهو يزحر قليلا: استعنا بالله الجوى العظيم.

كانت رائحة مياه النيل فى الصبح البدرى مغرية، كأنها خضراء، وإن كان يحسها ثقيلة - أيضا - على نحو ما، دقدقة سنابك الحصان على أسفلت الكورنيش منتظمة، لها صدى موسيقى فى السكون السائد.

عندما وصلا إلى المحطة كان كل شئ يبدو نائما المصابيح الكهربائية المدورة قد اصفر نورها وشحب فى الصبح، الأرصفة العالية خاوية مكشوفة تحت السماء، وبدا له كأن المسافرين القلائل لا يعبأون بهما، ولا بشئ، ستات صعيديات جالسات على الأرض، أسندن رؤوسهن الملفوفة بالشيلان، على الأذرع المحيطة بالأجسام، بإحكام، مكومات، فى ثيابهن

السوداء بجانب القفف الملينة المنبعجة المربوطة بالحبال، أطراف أغطيتها القماش مخيطة بحافة الخوص، بغرز كثيفة وضيقة. ورجالهن صامتون، كأنهم نائمون، الجلاليب الصوف أو الجوخ السابغة - لزوم السفر والأعياد والمناسبات فقط - والعمم البيضاء المزهرة، أو اللبد الداكنة حولها التلافيع ذات الطيات الكثيرة، مسندين جسومهم إلى حائط المحطة الحجرى العريق، كأنما قد نفضوا أيديهم من الانتظار، ولهفته، وروضوا انفسهم على البقاء هنا، دون حساب للزمن، حتى يجئ القطار - أو لا يجئ - وكأنهم قد ثبتوا فى أوضاعهم منذ أبد سحيق، من غير حركة.

كانت القطارات واقفة، ساكنة هى أيضا، كأنما لا نية عندها أن تتحرك ابدا، تبدو خالية، ومتشابهة، رمادية، من الشبابيك تبدو المقاعد الخشبية فى الدرجة الثالثة صلبة وغير مرحبة، والأرضية سوداء.

يبحثان عن قطارهما، عم أحمد وراءهما بالحقيبتين، صابرا وصامتا ومتحملا ثقل العبء وخواء المحطة المكشوفة تحت سماء أخذت تبيض قليلا وتكتسب حرارة أول النهار.

يقرءان معا إشارات وعلامات القيام والوصول دون أن يتبيناها تماما، أرقام القطارات وساعات القيام مبتورة، أسماء المحطات متتالية متداخلة ومضطربة، المنيا منفلوط فرشوط أسوان أرمنت أبوتيج شندويل قفط بانوب ملوى الفيوم، المدينة المرضعة ملجأ الحمير الوحشية جبل فرجوط البحيرة الجنوبية مدينة منت شونة الغلال الوفيرة خشب الكروم الاقباط مسكن نوب مستودع كل الاشياء البحر الوسيع، إدفو أخميم الأشمونين قوص أهناسيا، قدس اقداس حتحور ربة العشق مدينة القضيب العظيم مدينة بان الطروب مثوى الآلهة الثمانية الذين يملكون التاسوع مدينة الأسقف أثناسيوس بلد أفروديت وخنسو بشنش القمر هيراقليبوليس العظمى، مغاغة بنى مزار مطاى سمالوط ابو قرقاص جرجا ديروط صدفا بلد شهداء آخر القرن العشرين، طهطا إسنا كوم امبو قيام وصول الساعة الرصيف الحروف والأرقام تومض وتخبو فى اللافتات المضيئة الكثيرة المتعاقبة التى انطفأ نصفها وانكسر زجاجه، وظل النصف الآخر مكشوفا انتشر نوره وتشتت وتشعث من المصابيح المشققة شاحبة الإشعاع.

يستبد به، فجأة، مضض محطة السكة الحديد التقليدى عنده، حيرة الاستقرار على معرفة القطار والوجهة ورصيف القيام، حتى ورامة معه، وهى حصن أمان وحنان، لا يبدى لها هذا القلق (الذى يراه مراهقا أو طفليا قليلا) يسأل نفسه، دون إجابة بالطبع: أما زال حتى الآن يهاجمه توزع القلب وغموض المآل؟

لكنه مع ذلك لم يملك إلا أن يسأل بصوت عال، كأنما يسأل نفسه مع ذلك:

- أين القطار؟

قالت: لابد أنه هو هذا.

كانت عربة الدرجة الثانية خالية تماما. الفراش الذى جاء به يحمل الحقيبتين من عم أحمد العربجى كان صامتا تماما، على غير المعتاد، وعابسا قليلا، كأنه صحا من النوم على رغمه، وضع حقيبتها على الرف العلوى، وركن الحقيبة الأخرى الثقيلة جنب باب العربة.

ـ مع السلامة يا بيه، توصلى بسلامة الله عاد يا ست هانم.

كان صوت عم احمد العربجى، من وراء زجاج النافذة، خافتا ومحبوسا، رآياه عبر الرصيف الآخر، يشور بذراعه، يقول شيئا لا يسمعانه.

عندما تحرك القطار، فجأة دون إنذار، دون جرس ولا صفارة، فى ميعاده تماما، احس أن وطأة قد ارتفعت عن صدره.

الآن مهلة الرحلة.

لا يهم من أين جاءا، إلى أين يصلان، كل المشكلات والمشاغل والواجبات والقيود والمهمات والمواعيد قد تأجلت ـ مؤقتا ـ وكأنما اختفت أو زالت تماما.

فى عربة القطار الخاوية معتمة الضوء قليلا التى تشق جوف الصعيد،كأنما بلا قيام ولا وصول، قعقعة العجلات على القضبان، ودقدقاتها المتراوحة علوا وانخفاضا قد انتظمت، ومن ثم هدأت، واعتادتها الأذن، كأنها سكتت فى نوع من الضجيج الذى كأنه صمت وإنما فقط له صوت رتيب.

استراحت إليه، أسندت رأسها إليه، ونامت.

حسه برأسها، وضغطه قليلا على عظام كتفه، وشعرها الغنى تحت وجهه مباشرة، فيه متعة، كأنما يرحب بثقله.

دخل القطار نفقا طويلا، سأل نفسه: أهذا يحدث فى الوادى المنبسط المسود؟نعم، اختفى نور الصبح من وراء النافذة، وسقطت العتمة، زالت خضرة الغيطان وأجمات النخل المتكاثفة.

ضوء مصابيح العربة شحيح، وهى نائمة على كتفه، قعقعة العجلات فى عتمة النفق قد ارتفعت وصلبت وتعاقبت دقاتها، الجبل الذى يشقه القطار محيق بهما، وطأته محسوسة، ثقيلة، لكن قوة الاندفاع الجامح العارم تعرف أن تصميمها لا يحيد، عيناه مفتوحتان، هذه معرفة لا شك فيها.

ذراعه تحيط بجسمها، ورأسها على كتفه، والقطار ينطلق فى الظلمة، لا يبدو أن النفق له نهاية.

نفق سرى وحميم وخاص، مسامر، سخن، بلا زمن.

طاف بذهنه كالبرق سؤال سرعان ما استبعده عن نفسه، هاجس وسواس:

ـ ما دام بلا زمن، كيف يكون مستمرا؟

اكتفى بأن أسند جانب وجهه على وسادة شعرها، على رأسها المستكين، فى شعرها عبق خريف حار، وخشونة مستنفرة، تستثيره، وفيه مع ذلك حر خفة رقيقة متطايرة. وحيدان معا فى النفى. وحيدان معا فى الثبات.

الآن ليس هناك منفى. ليس هناك نفى.

قال: النفى عن الجنة عند آدم القديم ليس الخروج من الفردوس الذى يدر عسلا ولبنا. بل هو الإقصاء عن شجرة المعرفة. أنا عرفت طعم الثمرة المحرمة، كيف أنساه؟ مهما بعدت الشقة وشط المزار؟

قال: ما من منفى عنها. شجرتى المحرمة المنتهكة. ليس المنفى عن مرآها هو المنفى عنها. لا شئ ينفى حسى بها، معرفتى. وهى نائمة على كتفى، ولو للحظة، فى نفق لا زمن فيه، وهى نائمة معى فى عتمتها ساطعة الضياء.

قالت له، بصوت محايد، لا أثر فيه للسخرية، كأنما تقرر واقعة لا تعنيها فى شئ:

ـ أنت تشكو لواعج الحب، تقول إنك لا تكتب،ولا تتكلم، لأنك تتعذب. هل فى الصمت انتفاء للعذاب؟

قال لها: أنت تملكين عبقرية التفحص، موهبة ابتذال كلمات ضخمة ـ مثل العذاب ـ مثل اللواعج، مثل الحب ـ لكى تنزليها إلى الأرض، وتضعيها موضعها من غير دراما ولا مأساة، لكى تخفضيها إلى حجمها «الصحيح».

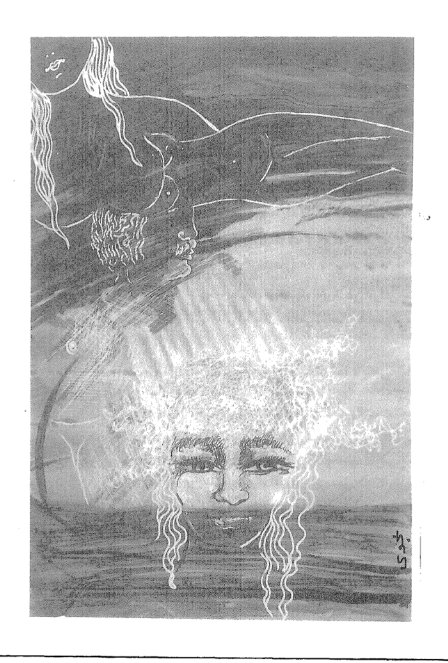
قال: تظل كبيرة، غير قابلة للابتذال، غير قابلة للنزول إلى الأرض.

قال: الواقع المجرد، العارى، اليومى، المبتذل، إذا شئت، شئ درامى فعلا، ومأساوى فعلا، حتى دون كلمات. غير قابل للتسطيح، غير قابل للقولبة، والتنميط.. أوه، ما أشد تعقده وجيشانه بالمتناقضات، ما أعصاه على أن يوضع فى كلمات. دعك من أن الكلمات تتحول إلى قوالب. مثل كلمات الأغانى التى كانت تصب فى آذاننا ليل نهار، وكنا نهرب من سماعها (أصبحت الآن «كلاسيكية» ولها نوستالجيا، ونحبها. الآن هناك أغانٍ لها كلمات شبابية، هبابية، مسطحة قصدا وعمدا أو بطبيعة الحال، ساخرة من نفسها بتدبير أو من غيره). الآن لم يعد الحب فى الأغانى لوعة وضنى و«عذابا»، لم يعد «شوك الضنى أو عبير الوداد»، فهل يعنى ذلك أنه ـ بالفعل ـ لم يعد كذلك؟

قال لها: لك خمشة لا تمحى، مثل خمشة القطط الإلهية، ليست عابرة، لا تشفى ولا ترم. لأنها ـ بالضبط ـ إلهية، لم تكونى مرحلة. تركت لى ندبة عميقة فى وجه الحياة، وفى عمقها معا، لا تلتئم.

قال: لعل هذا هو الفرق ـ أو فرق ـ بين خبرتى وخبرتها.

كانت تحكى عن غرام الشاعر الصعيدى (الذى مات بعد ذلك بالسرطان) بالمستشرقة الهولندية، إيديث.



قالتْ: آه، تلك كانت المرحلة الإيديئية عنده.

أجابها: أما عندى فليست هناك مراحل.

قال: «الرحلة» عندى متصلة، فى عتمة داخلية ضاربة الضوء وسرية معا.

قالت: لا. كانت عندك محبات، ومعاشق، وتولهات. كلها لاعجة،كلها محرقة ونهائية. ألم تقل لى؟

قال: نعم. الفرق أنها كانت كلها خيالاتٍ، من جانب واحد، ربما. أما أنت فوجود، وحقيقة، وتغيير.

لم يقل: وكان هناك،كذلك، بناء حياة بأكملها، على الأرض، صلبة، راسخة.

نظرت إليه نظرتها الطويلة الصامتة المتفحصة، التى يقول عنها «إكلينيكية» لا تنفى ولا تثبت شيئا.

قال لنفسه: الحنان الذى عرفته معها. حنان الشبق. أريد أن أنساه. لأنه لا يحتمل فقدانه، ولا أعرف كيف أنساه. أحبسه فقط، أحجزه فى داخلى، ولكنه ينسكب، ويفيض كأنما على الرغم منى.

قال: لأننى لم أعطها شيئا. وكأنما هى أعطتنى كل شىء، أو على الأقل أشياء كثيرة. هى أثرتنى. منحتنى غنى فاحشا. هل أنا أفقرتها، أو خذلتها، بمعنى ما، بطريقة ما؟ أم أننى - على أية حال - أعطى لنفسى ما ليس لى، ما لم يكن لى، حتى بمجرد السؤال؟

يعزينى أنها تقول - أنها قالت على الأقل، مرة - إن وجودى نفسه يكفى. أعرف أن هذا لا يكفى.

قالت له: يا قليل الإيمان.

قال: يقينى لا حد له.

كانا على الأرض، بينهما «الروض العاطر». القدمان ممدودتان - وعاريتان تتلامسان، وتأتى الأصابع، أحيانا، فوق بعضهما البعض، فى مداعبة عابرة ولكن حميمية وطبيعية. قدماه الآن بين قدميها. مسكة حب. مسكة جب الأرض المستلقى، و«نوت» السماوية الشاهقة، وبينهما عبق الوله المتقد الكامن تحت رماد الشبع. قميصها المفتوح عن صدر باذخ وناهد وقوى، قد ارتفع إلى ما فوق فخذيها. بطنها - فى جلستها على الأرض - ارتكزت طياته الناعمة أحدها فوق الأخرى، لكن تدويرته تؤكد امتلاءه بعد سحبة الخصر الدقيق وتخفى أعلى منطقة السرة المغوى المستكن.

التقطت الكتاب الذى كان قد جاءها به من جنب جامع القيروان، تحت ظلال الجدران السامقة فى الزقاق النظيف الذى تجلله العقود والقبوات والحيطان البيضاء والبيوت المغلقة على خفاياها.

وقرأت له من حكاية شجاعة التميمية ومسلمة بن قيس.

قال: كلاهما قد طافت به أحلام النبوة.

قال: كلاهما عرف سورة صهبائها.

قالت: «اضرب» خارج بلادك قبة من الديباج الملون وافرشها بأنواع الحرير وانضحها نضحا عجيبا بأنواع المياه المسكة من الورد والسوسن والزهر والنسرين والآس والقرنفل والبنفسج، وغيرها، نفرت حلمتا ثدييها الوافرين واتسعت دائرة السمرة وبرزت فيها نتوءات حبيبات دقيقة داكنة، ورأى أنهما تصلبتا واشتد قوامهما، فإذا فعلت ذلك فادخل تحت المباخر المذهبة بأنواع الطيب مثل عود الأقمار والعنبر الخام والعود الهندى والمسك وغير ذلك من أنواع الطيوب. أرخيت عليهما أطناب قباب النشوة حتى ما يخرج شيء من بخور السكر برحيق « البطاقة السوداء » ١٢ عاما ورضاب ما بين الأسنان اللؤلؤية الدقيقة وقد امتزج الماء بالماء والريق بالمنى ودخل اللسان يجوس فيما بين الشفتين ويستطعم العذوبة الريقة كأن بها أثارة من حرافة تمور لها الأحشاء وتجيش الأعضاء، وقد ارتخت جوارحها جميعا وقد أعطته ونكحها فهل نجا من قبضة أسرها أم كانت أشراكها الروحية أقوى وأعصى من لبانة جسدها؟ وهل هلك أم كانت فى عناقها نجدته وخلاصه:؟ تميمة ومسيلمة أم جب ونوت؟ أنبوة بلا رسالة أم نبوة لا التقاء بعدها؟ وهل حقا من شريط المحبة سقوط الحشمة. أم أن فى نهكه الأعراف واستباحة الأحرام، فى تهور أشلاع الجسمان، أدب وخشوع لا يضارعه خشوع؟

قال : الانتقال من نقيض إلى نقيض قانونى. بل كأنه قانون إيمانى ، فوراً، دائما، كل يوم من قرار القطيعة إلى قرار الاندماج، فى غضون ساعة أو أقل، كل يوم. كل يوم ياربى، وكل ليلة. أقول : هأنذا قد انتهيت منها، لن أراها بعد، ما جدوى ذلك كله؟ وما معناه؟ سؤالى الأبدى الذى لا يبارحنى، كفاية ، كفاية، كفانى ألما وكفانى سعادة، لن أعرف أبداً أفدح منهما، كفى ثم إذا بى أحلم بها فى حضنى وقد انهارت بيننا كل الأسوار، ما من ألفة مع شيء حى أو غير حى أكثر وأبسط من ألفتى بها، وأعمق حميمية وألصق بالنفس كأنما هى بضع من نفسى، ما من أحد فى هذا العالم فتحت له قلبى وأفضيت إليه بخفايا روحى أكثر مما فعلت معها، لا فى البوح فقط بل فى الاستباحة، لا فى القول فقط، بل بكل فعل من أفعال التوحد الجسدى وتدفق الروح إلى مثاويها التى أعدت لها من أول الدهور.

كل الحكاية عيون بهية.

قالوا عن بهية مالها عزيز ولاحبيب، قالوا عيونها قتالة مالها دوا ولا طبيب.

لماذا انفجرت عندئذ بالبكاء على كلمات هذا الموال العريق؟ بعد كل هذه السنوات - وقد انقضى العمر - تأتينى دموع كأنها دموع العشاق المراهقين. أم أن هذا - بالضبط - لأن العمر قد ذهب؟

قال : عيونها؟ ما الذى يستطيع أن ينسينى عيونها؟ ولا مقتلى من عيونها؟

قال : غاضب أنا. أريد أن أكون - أنا - قاتلا. لوأستطيع - بل أستطيع.

أستطيع.

قال هذا الحب يغمرنى، ويفيض رغم كل التفلسف، رغم كل التعقل، رغم كل السنين، جارفا، يكتسح جدران الوحشة والبعاد. فلماذا أبكى؟

كانت قد قالت له، مرة. هذه الغنائية عند « بايرون» مسلية. كما أنها مسلية فى أشعار المصريين القدامى.

مسلية؟ حقا؟ أم أن هذا دفاع منها ضد طغيان الغنائية؟

لكنه، بعدها بسنوات، استيقظ مرة ، على الفجر، وقد وجد نفسه يرفض بعرق بارد، يسأل نفسه بما تصور أنه كشف واع صاح مهما جاء متأخرا: أكل غنائية، كل شاعرية عندها، مجرد تسلية؟

فى اليوم الذى سافرت فيه، قالت له : خل بالك ياحبيبى. أنت لم تعد تسلينى.

نظر إليها - بلاشك - بقسوة وتساؤل وقد أحس كل جارحة فيه تتنمر، فقالت بسرعة : بأحسن المعانى، بأحسن المعانى أنت تشوقنى، أنت تثيرنى، أنت تحيرنى لكن مجرد التسلية.. لأبقى.. كل سنة وأنت طيب !

استطاع أن يضحك معها، وهو يرقب، بحذر، ضحكتها السرية

قال لنفسه : مصيبة كبيرة. كل ما أعرف أن أقول من غنائية وعشق محرق - لواعج الحب قالت ! - هل هذا كله مجرد شىء مسل؟

فى إحدى سفرياتها إلى المنيا قالت له إنها التقت بمصطفى ياقوت. كان مصطفى ياقوت مراسل الأهرام فى المنيا، كتب عن الكشف الأثرى وعن الحفريات التى شاركت فيها، فى صدفا، ونشر الخبر مع صورة. (لم يحتفظ - هو - بها، لم يحتفظ بأية صورة لها. كأنما لا حاجة به لصورة، كأنما هى فى دمائه، فلماذا إذن؟)

وكان مصطفى ياقوت معوقا، إحدى رجلية أقصر من الأخرى، يعرج بتصميم وكأنه لا يحس نقصاً ولا قصوراً، تخرج من كلية الآداب (قسم الانجليزى) يقرأ الشعر ويكتبه قليلا (هو أيضا؟) انخرط فى الحركة اليسارية أيام الخمسينيات (من لم ينخرط فيها أو لم تمسسه؟) وتزوج إحدى زميلاته فى القسم، شهرت رؤوف. كانت غزلة وممتلئة الجسم بالقوة والشبق، اشتغلت بالتمثيل حينا وشاركت فى مسرحية لفؤاد المهندس، وكانت أمها إنجليزية لذلك اجادت اللغة وعكفت على الترجمة فى الندوات والمؤتمرات والصحافة والإذاعة، ثم هجرته بعد أن خلفت منه، وطلقها وتزوجت بعده، وطلقت، وظل مصطفى ياقوت عزبا وحيدا لا يكاد يرى ابنه منها إلا لماما، كلما جاء القاهرة، وما أندر ما كان مجيئه القاهرة، عكف - هو - على أرضه وزراعته فى المنيا واكتفى بأن يراسل الأهرام، كلما عنت سانحة، وظل يؤلف كتابا عن إخناتون ومدينته المدمرة، لم ينته منه والأغلب أنه لن ينتهى من كتابته أبدا.

قال لها: أنت دائما يا رامة عندك نقطة الضعف هذه نحو الشيوخ، والمعطوبين، والهالكين. أهو ضعف فقط أم أكثر؟ أنت تموتين فى دون كيشوت، وكل دون كيشوت!

قالت: لا، ليس هذا بالضرورة.

قال فى نفسه: نعم. وليس هذا بالضرورة. هى أيضا تحب - بل تعشق - ذلك النمط الآخر الذى يكاد يكون فجا، خشنا (يكاد، ولا تتحقق له فجاجة كاملة؟) الوجه المربع القوى، العينان اللذان فيهما تصميم شهبه بدائى، شبه قاس، الشارب غير المشذب، شبه الستالينى، والفحولة الجسيمة. النمط الذى رأيت افتتانها به فى نجوم السينما، فى مطلقها الذى قالت عنه إنه أحد اثنين تركا أثرا لا يمحى فى حياتها، فى ذلك الأثرى الأمريكى من جامعة ماساشوستس الذى قضت معه، أيام الصبا القديم، ستة أيام بلياليها فى السرير (كما كانت قد حكت له من زمان) وأهداها ترجمة إزراباوند لأشعار العشق عند المصريين القدامى، وقالت له إنها تحتفظ فى مكان ما بمئات الخطابات التى كتبها لها - زمان - (ملفوفة بالشريط الأزرق التقليدى، قالت، وضحكت قليلا) ولم ترد عليها. ما أقل ما ترد على الخطابات، هذا يعرفه، لكنها ترد أحيانا، وتقول.

فيما بعد التقى به فى إحدى ندوات الآثار، مرة، وفى زيارة تفقد لحفريات فى البهنسا مرة ثانية.

كان جون قد عاد إلى مصر. وسعى إلى الالتقاء به. لماذا؟ هل كان قد عرف؟ هل كان جون يحس - أم يوقن - أن ثم تلك الرابطة بينهما، هما الإثنان؟ هذه الرابطة الملتبسة بين اثنين عشقا امرأة واحدة.

قال : لابد أن بيننا عوامل مشتركة، أليس كذلك؟ على مايبدو من أننا نقيضان فى كل شىء.

قال : لم أستطع أن أعقد معه لاصداقة ولا ألفة ولا أن أطمئن إليه حتى. كان ذلك مستحيلا. مع إحساس بشىء كأنه التواطؤ بيننا.

قال : كأننا قارفنا جريمة واحدة!.

فى ذات ليلة، دق جرس التليفون فى شقة الشعرى اليمانية. كانا قد ناما بعد ليلة مرهقة وممتعة من الحب والشد والجذب والبوح والنقاش والخلاف والوفاق. استيقظ على رنين جرس التليفون المدوى المتصل فى هدأة الليل، فوجد أنها ملتصقة به، ابتعدت بجسمها عنه قيد شعرة، رأى أن الساعة الثانية فجرا، وغمره التوتر المألوف كلما ناداها التليفون، سمعها ترد بتحفظ مستمر وعبارات ملمومة، نعم، لا، صحيح، لا.. لا يمكن بعدين يمكن.. وهى بجانبه، جسمها الباذخ حار قريب منه جدا، تبين نبرات الصوت المخمور، يكاد يكون هاذيا، يستعطف ويتطلب ويتوسل، وهى تسد عليه مسالك الكلام والصوت لا يكف - فيما أرهف له سمعه كأنما رغمًا عنه - عن الاسترحام السكران.

قالت باقتضاب بعد أن نجحت فى أن تقفل السكة :

ـ الناس اتجننت. يكلمنى فى الفجر لكى يحكى لى حكايات لا رأس لها ولا ذيل.

نظر إليها فقط، دون أن يتكلم.

قالت : مصطفى ياقوت، مراسل الأهرام يكلمنى من المنيا. يريد أن يعرف هل هناك أخبار كشوف أثرية جديدة تصور..!

وافق ـ أو صمت ـ على كذبتها البيضاء.

بعد ذلك قالت له إن مصطفى ياقوت كان فى الفجر يكلمها ليقول إنه يحبها، وإنه كان يحبها منذ سنتين، ثم أدركت مابه فقالت على الفور :

ـ ياسيدى خل الناس تحب على كيفها.. يحب يحب.. المهم هو أننى أحب من.

بنظرة غزلة، مفصحة، من غير حاجة لبيان الكلام، مداعبة ومعابثة ومستفزة بشكل بدا له عذبا وطيعا.

قال لها : هل أنت دائما تشفقين على الهالكين؟

قال لها : ياحبيبتى.. لا تشفقى على أبدا.. إوعى !

قال لها : ما شأنك أنت بهذا المعذَّب الممزَّق الممزِّق؟ لماذا تثقلين كتفيك بأحماله وهمومه وبلاويه؟ دعيه وشأنه، لكن إياك أن تشفقى عليه.

هل كان يتكلم عنه؟ أم عن نفسه؟

قال : الحب عطش، صنع الحب عطش. لسانى جاف وفمى جاف، أريد أن أبل ظمأى ، أن أغرق فى نكتار ريقك العذب.

قال : هل تعرفين، طبعا تعرفين، أننى عندما أراك فجاة، أو أسمع صوتك، أحس وسطى ينهار، ينخسف، كأن الدماء قد هربت منه.

قالت : أتقول لى؟ طيب سأعترف لك، لاتقل لأحد أبدا، أنا عندما تتحدث إلى بالتليفون، وتقول لى ما تقول، أحس نفسى أتحلل، وأتندى، وصدرى يتوتر حتى.

قالت : أما أنا فأريد أن اترك فيك أثر جرح لا يزول.

ومرت بأظافرها ـ المطلية بلون الزنبق الليّلكى أو الزنبق الفضى ـ على ذراعه، ثم خلقت خطا رفيعا على ظهره فوق السلسلة حتى الآخر.

أثر جرح لا يزول؟

الا أريده أن يزول؟ أن يمضى؟ أن يرم ويشفى؟ هذا ما أزعمه لنفسى، وأعرف، فى قرارة نفسى زيف زعمى، وحيودها عما حقاً أريد.

قال : ليس فى هذا أدنى سادية منها.

لأن الشهيد حقا هو الذى لا يقول عن شهادته، لا يجأر بعذابه. بل هو لا يهمس به حتى. مهما كان ممزقا. أفى هذا مازوكية أم قوة إيمان وجلد؟

قال لنفسه : لست شهيدا. بل دعيٌّ. على رغم كل العذاب المزعوم، وحدته، وبشاعته، وتقطيعه الأحشاء. ليس كلامى إلا صرخة، ليس طلبا ولا استعطافا. هل يمكن أن يكتم الشهيد ـ من ناحيته ـ صرخته؟ ويموت بها مدفونة فى أحشائه؟ لماذا؟ وهو لا ينتظر جنة، ولن يدخل الملكوت، لن يرى وجه الله.



هاشم غرايبة

بطل من هذا الزمان

«دراسة فى الرواية غير صريحة المعالم عند مؤنس الرزاز»

○ لا نريد تغيير العالم، فقط نريد احتماله، وبرغم كبرياء على زاوية الشفة اليسرى.

عبد اللطيف اللعبى/ مهرجان جرش

○ لكننى أفضل الضحية التراجيدية. المقاتل الذى يعرف مسبقا أن الأقدار أقوى منه،... لكنه يكر ولا يحجم، نعم.. أفضل الضحية المضرجة بالكبرياء، على المنتصر المجلل بالغطرسة.

مؤنس الرزاز/ مذكرات ديناصور

جيلنا ـ كله تقريبا ـ مارس ذلك الفرح السرى والترميز الخفى، وهو يمرر نصه للناس، مبشرا بالثورة والنصر، أو داعيا مبشرا للتحرير والوحدة ربما كانت كتابتنا مستبشرة، متفائلة، مقاتلة من أجل حلمها بالأجمل والأرقى والأنقى.. أشعار تدق باب المستقبل المشرق، خطابات تحمل التهديد والوعيد للأعداء، ومسرحيات تنتقد، وتطالب بتغيير الواقع، قصص وروايات تستولد أبطالها من رحم الشعارات المقدسة، وتسير أحداثها مع تيار التغيير المنشود.

هل كنا نلهو، هل كنا نتابع كوميديا سوداء، ووصلت الملهاة نهايتها..! هملت، دون كيشوت، عبد الله الديناصور.. والقائمة طويلة.. هل هم ضد الحياة؟ أبدا..

إذن البطل، المأزوم، المهزوم، المتشظى هو بطل من هذا الزمان؟ وليكن، ألا يؤسس هذا الإنتاج للبطل الإيجابى القادم، عبر دورة الزمان الأبدية؟...ربما.

الشخصية المتناقضة، غائمة الرؤيا، متعثرة الخطى.. أليست جديرة بعنايتنا..

المرأة الملتبسة، الجريحة، السهلة، الصعبة، المكتظة بالمرارة.. هل تنأى عن كونها نصفنا الأجمل؟

الحياة ليل ونهار، صيف وشتاء، موت وانبعاث، ولادة وموت، شهوانية جامحة وروحانية متسامية.. وبالتالى كوميديا وتراجيديا.. غرم جيلنا أن أحلامه وكوابيسه، انبعاثه وانكساره جرى خلال مدى زمنى قصير جدا، عفوا، هل قلت (غرم جيلنا).. وقد يكون (مغنما).. ممن من أسلافنا أتيح لهم معايشة كل هذا المشهد المعقد الذى عشناه.. لم لا نكون الراوى و الرواية فى نفس الوقت! المأساة نصف الحياة، يعنى نصف الإبداع، والبطل التراجيدى كان ولا يزال هو الأكثر حضورا.. وتأثيرا، وربما، بهاء، عبر تعاقب الفصول.

الإنسان بالذات، وإن سحقه الكون، يبقى أجل من قاتله، لأن كل ما فى الكون لا يعرف أنه يموت. الإنسان وحده يعى مأساته، يعرف النهاية، يعرف أنه يموت، ومع ذلك يجد ويكدح ويبدع... وفى هذاروعته.

الدرب درب الجلجلة.. إنها حقا تمثيلية مريعة، ولكنها مضحكة، وإن كان فى الضحك ذهول ودهشة وصرخات طلق مدو دون أن نعرف ماهية المولودالقادم.

- الشظايا والفسيفساء.
- مذكرات ديناصور.
- فاصلة آخر السطر.

- (قر قرار الذين ساهموا فى كتابة هذا العمل من زهرة مرورا **بمؤنس الرزاز**، انتهاء بعبد الله الديناصور، إضافة إلى الأطياف والأشباح والإيماءات الغامضة.. أن لا أكتب مقدمة لهذا العمل..)

«مذكرات ديناصور، ص٥»

- (يقال إن الأوراق المشظاة المبعثرة فى هذا الكتاب من وضع عبد الكريم إبراهيم، أما أوراق الفسيفساء المفتتة فهى من وضع سمير إبراهيم والله أعلم..)

«الشظايا والفسيفساء، ص٥»

- (... إلى كل الأزمنة والأمكنة الحميمة التى ضربتها زلازل الخلط والالتباس وضياع اليقين، وتلاشى المسلمات والفوضى الرعناء، وغياب المعنى..)

«فاصلة آخر السطر، ص٥»

منذ البداية يجرى التنبيه إلى أننا أمام كتابة مختلفة.. ثمة فوضى عارمة، ثمة تغاير واختلاف، ثمة أنماط من الكتابة تتحاصر فى التناقض والصراع، أنماط فى السلوك وطريقة الإقامة على الأرض، وثمة داخل هذا كله، حضور لمتخيل كابوسى، ونبش للمسكوت عنه ومن هنا أجد نفسى منحازا مع الحيوية اللانظامية، ضد الوحدة البنائية الواضحة المعالم، ذات الخطاب الصريح.

الرواية التقليدية تعتمد على خطة عامة واضحة لرؤية الكل، أما **مؤنس** فيعتمد التجزئة، وهو ينتقل خطوة فخطوة من خلال علاقات أقل حدية ولكنها أكثر عمقا وشيوعا، ولذا فالرواية /الثلاثية/ لا تقدم استنتاجات عمومية إلا عن طريق الإيحاء، ومع ذلك تبدو (مقترحاته الفنية) التى تعبر عن إقرار بالتعقيد واحترام لما هو كائن فى الوجود بمثابة الجرعة المضادة الضرورية لتحمل هذا الواقع المشظى المتداعى المعقد.

إننا أمام نمط من الكتابة يحاول قنص التعقيدات والتناقضات الكامنة فى التجربة الحياتية على كافة الأصعدة والمقاييس، ولذا فهى ليست كتابة سهلة، بل

تتطلب درجة عالية من التركيز، وبالتالى فهى كتابة ليست موجهة إلى هؤلاء القراء الذين يخشون أن يقرءوا ما يزعجهم. إن خلاصة هذه الكتب الثلاث: (الشظايا والفسيفساء، مذكرات ديناصور، فاصلة آخر السطر) تتوضح تدريجيا كستار يزاح ببطء عن واقع مختلف عما نحب رؤيته فى الواقع.

إنها كتابات حصيلة عملية تحليل قاسية للوقائع المعاشة ورؤيا متقدمة لوظيفة الفن وتدعونا إلى إعادة النظر بشكل جدى فى توجهاتنا وأفكارنا، ولهذا فإن الصورة الرمزية التى قد تهيئ عقولنا لقبول هذا النمط لم تتشكل بعد.

(ـ افعل ما تريد. زاوج بين تقشير البصل وأسطورة سيزيف.. لكن لا تندثر. أنا الذى أحوم حولك لاذبابة...

ـ ومـاذا يعنى أنا؟../ لماذا تحبنى كل هذا الحب القاسى، ثم تنأى عن تفاصيلى مستغرقا فى تفاصيل الحياة؟/.. ../ أنا زهرة العصية على الإختزال، وأنت تختزلنى..)

«مذكرات ديناصور، ص١٤، ١٥»

بمثل هذه الحوارات الدائمة الحضور، يبحث **مؤنس** عن التكيف مع المتطلبات المتناقضة بين الداخل والخارج وارتباطهما الوثيق بكافة مشاغل الحياة اليومية، والشخصيات عنده ليست مجرد شخصيات نحتية ضمن مناظر شاسعة، بل تجد الشخصية ذاتها تضم فضاءات معقدة، وتقوم بتحديد معالم البناء الروائى وتأسر المكان الواقعى داخلها!

(ـ المرأة الخضراء ذات الظل الوارف، هجرت زوجها القحطانى لأنه يحب القحط.

قالت باحتقار: ألن تخوض فى البحر.. إنك سجين الرمال...؟

قال بازدراء: ألن تتحررى من ظلك... أنت تخشين الحياة؟

مشت لم تخرج من ظلها حملته معها. ومشى يخوض فى الرمال.

ابتعدت عنه، وابتعد هو عن البحر ميمما صوب رمال متحركة).

«فاصلة آخر السطر، ص٧٨»

يمكن لأصناف متعددة من البشر أن تتعايش جنبا إلى جنب ضمن العالم نفسه.. التعددية هى أهم بشرى يحملها العصر الحديث للناس. لكن تعددية **مؤنس** تبتعد بك عن التوافق السطحى أو الحشو الاعتباطى. ولأن التعددية هى نفى لفكرة الكل فى واحد،.. والزعيم الأوحد، والبطل النموذج، فإننا نجد فى كتابات مؤنس نزعة مضادة للبطولة ويدعم شخوصه عادة بملاحظات ساخرة كلما سنحت الفرصة لذلك، وسخرية **مؤنس** هى تعبير عن رد هذا الجيل على الطموحات المتطرفة والحمقاء التى أثبتت عدم جدواها فى الحياة العملية.

(.. تحت الأرض أسرار الجماجم وأقبية التعذيب. تحت الأرض سراديب، الغـان، أحزاب لا تتنفس الأكسجين، تحت الكثبان الرملية وفى المدن، حيث المجارير وبقايا مناضلين حالمين. سبحان مغير الأحوال...)

إنه يحثنا أن نرى الماضى بمنظار جديد، ونلاحظ عدم الانشغال الزائد بالنواحى الإنشائية، مؤثرا عليها الطريقة الأكثر مرونة ذات التوجه الوظيفى للجملة فى البناء الروائى، يعتمد التصوير المباشر ويخلو عمله من أى أثر للصراعات الضارية المميزة فى روايات من سبق.

ثمة ميل غريزى عند **مؤنس الرزاز** نحو التغيير فى بنى الرواية، معتمدا حيوية غير متوقعة يبثها فى الأشياء والرموز العادية حين يركز عليها على انفراد، إن الكتابة الجديدة عند **مؤنس الرزاز** تستحضر مستويات متفاوتة للمعنى، وبؤرا متعددة للتركيز، بحيث يمكن قراءة فضاءاتها وعناصرها بطرق شتى فى آن واحد، إذ لا يلجأ الروائى هنا إلى تطيل تجارب شخوصه بتفكيكها إلى أجزاء ومن ثم تصنيفها كل على حدة، بل يوحد التجارب فى رواية تعيد إلينا وحدة التجربة العامة المعاشة كما خبرها الإنسان فى تجربته الخاصة. وأكسب وحدانية التجربة بعدا دراميا خاصا آخذا بعين الاعتبار التنوع والتعددية بلغة خاصة، بعيدا عن اللغة المثالية للنص التقليدى.

إن قراءة هذه الرواية المشظاة فى ثلاث كتب ليس بالعمل السهل، إنه يتطلب درجة عالية من التركيز لنرى مسار:

المرأة الواقع: سميرة.

المرأة الحلم: زهرة.

المرأة الغائبة: سوزان/ الأسيرة/ الشجرة.

هكذا كانت المرأة هى الحلم الآخذ فى التلاشى أو الاختباء والتخفى خلف خطوط نسجت حولها ظلمة.. ثم غيابا.

وعلى نفس المسار نستطيع أن نرصد:

سمير، إبراهيم، الملتبس بعبد الكريم إبراهيم، الملتبس بالراوى، الملتبس فى الواقع.

عبد الله الديناصور، البطل التراجيدى، المنقرض والمتناسّل فى آن معا.. فى حلم أن يكون أو لا يكون؟!

مطر، الأسير، قحطان، البطل الآخذ فى الذوبان والاختلاط بالغياب على اعتبار غياب اليقين غياب للذات والآخر على حد سواء!!

مثل هذه الكتابة ليست موجهة إلى هؤلاء القراء الذين يخشون أن يقرءوا ما يزعجهم، إن خلاصة هذه الرواية /الثلاثية/ تتوضح تدريجيا كستار يزاح ببطء عن واقع مختلف عن ما نحب رؤيته فى الواقع، إنها كتابة ترحب بالمتناقضات الكامنة فى التجربة المعاصرة لإنسان العصر على كافة الأصعدة والمقاييس.

فى القراءة المتقدمة لأعمال **مؤنس الرزاز** الثلاث الأخيرة، وجدت نفسى أتجه إلى إلغاء جميع الوسائط القائمة بينى وبينها، فلم أفحص العلاقة الثاوية بين سمير وسميرة، أو عبد الله وزهرة، أو بين الأسير والأسيرة، ولم أتتبع الشخوص على أرض الواقع المعاش فأطابق الصور بعين المروى بين دفتى كتاب وبين ما اختزنته الذاكرة عن حالات قد أدعى معرفتها.. كنت أريد من هذه القراءة أن أخرق الحجب الحاجزة بينى وبين (المروى) فى الكتب الثلاثة التى تعمد الكاتب أن يلفها فى إهاب التنكير، وهو يعلم أن ذلك يرمى بالقارئ فى دائرة الحيرة ويغريه بالاندساس فى هذا العالم حتى ينفذ إلى أسراره ويكشف مغالقه. وقد كنت وأنا أجوس أروقة هذه

الكتب الثلاثة (الشظايا والفسيفساء، مذكرات ديناصور، فاصلة آخر السطر) موزع النفس بين الكون الممثل رواية ممتدة، وطرائق التمثيل، أى بين الإنتاج الذى صنف فى كتب ثلاثة دون إشارة إلى امتدادها وتواصلها، فكنت كالمتفرج على إحدى مسرحيات العرائس. إلا أننى أردد النظر بين حركات الدمى حينا والخطوط الدقيقة التى تمسك بها يد الواقف وراء الستار حينا آخر، وإن كانت حركات الأصابع الماهرة هى التى توجه العرائس، فإن حركات العرائس كانت سبيلى لاستشفاف حركات الأصابع الخفية، وإذا كنت بهذه الطريقة أمارس التغريب البريختى على نحو ما، فقد أعاننى **مؤنس** على ذلك حين أنشأ فى كثير من الوقائع صداما بين الشخصيات والراوى، وقد تجلى هذا البعد البريختى تماما فى فاصلة آخر السطر».

كل قراءة نقدية لها وظيفة أيديولوجية يحركها حرص مضمر مسكوت عنه على احتواء النص وتدجينه والحد من اندفاعاته قصد ترويضه، فهل شقت هذه القراءة تلك القاعدة إن نقلت ذلك، فقد واكبت رغبة الروائى فى اشتقاق معادلة جديدة بينه وبين القارئ. لقد حرص **مؤنس** على حمل بيرق الثمانين عاما من الإرث الكفاحى ولكنه سار به بطرق وعرة المسالك ليحط الرحال عند يقينه الوحيد.. قسمت.. هكذا تعيد إلينا الرواية وحدة التجربة العامة المعاشة كما خبرها **مؤنس** فى تجربته الخاصة، واكسب وحدانية التجربة بعدا دراميا خاصا، بحيث يمكن قراءة فضاءاتها وعناصرها بطرق شتى فى آن واحد.

المراجع

١ - مذكرات ديناصور - رواية - مؤنس الرزاز.
٢ - الشظايا والفسيفساء - رواية - مؤنس الرزاز.
٣ - فاصلة آخر السطر - رواية - مؤنس الرزاز.
٤ - جبهة الأمل - شعر - عبد اللطيف اللعبى.
٥ - درس فى السميولوجيا - دراسة رولان بارت.
٦ - الحداثة - دراسة حنا عبود.
٧ - التناص والحداثة - دراسة د. أحمد الزعبى.

ابراهيم فتحى

التاريخ وروح الموسيقى

فى عطلة رضوان لعبده جبير تبلغ مغامرات التقنية الجديدة أقصى مدى، وهى مغامرات تكتشف التجربة وتطرح الأسئلة عليها وترتاد مستوياتها وتوصل معانيها وتسعى إلى تقييمها. وتقدم الرواية ما هو أكثر من الأزياء الجديدة عند رصدها التجربة المميزة لأيامنا، والحس الشخصى الذاتى بالواقع. وعلى مستوى السطح نلتقى «برضوان» وخبرة تيار شعوره، والاستغراق فى السيولة والتدفق والجريان، والمراكز المتحولة المتبدلة دائما لهويته وملامحه الفارقة. إنه يحيا داخل نفسه أكثر مما يحيا خارجها، بل هو يحول كل معطيات العالم الخارجى الصلبة العنيدة إلى انطباعات هائمة على وجوهها، غائمة مطموسة المعالم؛ تومض ثم تخبو مفتقدة الثبات والانتظام. ولكن ذلك لايعنى أن العالم تدفق بلا معنى، فالرواية حافلة بألوان من التوازى بين شخصياتها وشخصيات تاريخية أو أسطورية أو أدبية، ومن ترديد أصداء الأحداث فى خطوط قصصية متعددة مركبة، والمؤلف يقوم عامدا بإضفاء طابع موسيقى على البناء وخاصة فى متابعته ذبذبات الانفعال عند درجات متفاوتة من الكثافة حينما يتعلق الأمر بخبرات متشابهة (غالبا ما تكون جنسية)، لا كأحداث سطحية، بل بكل رنينها ونغماتها التوافقية ومعانيها الإضافية.

وابتداء من الصفحات الأولى تقدم لنا الرواية واقعا مغايرا للواقع المشترك القائم على الحس العام والفهم المقتسم، وفى تيار الوعى يقفز اسم الرسام السوريالى «خوان ميرو»، وهو حتى عندما يغرق فى التجريد تقدم خطوطه علامة لشىء ما، إنسان أو طائر (كما يقول)، وتتكدس الصحف والمجلات والكتب. وتبرز فى البداية «ألف ليلة وليلة» ناتئة، وستكون صفحات منها هى

الخاتمة؛ عالم مصنوع من كلمات وذكريات حسية، وتتوالى الصور مع رائحة امرأة معلقة على الفراش. ويستحضر البطل زوجته السابقة أو مطلقته طلاقًا طازجًا، فهل وجدت قط على هذه الصورة.. انه يصنعها من خليط نساء، وهو الآن يراها هكذا . ويسترجع ذكرى عناق ممتع تحت تأثير جرعتين من نبيذ، ونفس من الكلا (الحشيش المخدر) وأصوات الجماع كما هى (بحروفها المتحركة والساكنة)، وكذلك الطقوس التفصيلية لإعداد وجبة شهية مع تسجيل صوت نشيش القلى وصوت إغلاق الباب وصوت سعال العجوز بنوتته النغمية. فالرواية تبدأ عند نقطة قطيعة مع الاستمرار المعتاد. فهل قرر رضوان أن يترك عمله ويطلق زوجته؟. لا، على الأرجح هو لم يستطع الاستمرار فى الذهاب إلى العمل (صحفى اقليمى فى بورسعيد ترفض مقالاته ويفرض عليه اطار خانق للكتابة).

عطلة رضوان ويقظة فينجان:

هناك نقطة تشابه مهمة بين «عطلة رضوان» و«يقظة فينجان» لجيمس جويس على الرغم من الخلافات الضخمة بينهما. فكما يقول دافيد لودج كان جويس فى «أوليس» يحاول الكشف عن تطابق الحاضر مع الماضى، أما فى «اليقظة» فهو يدفع هذا إلى أقصى مداه، فهو يزعم أنه ما من حاضر وما من ماض وما من تواريخ، وأن اللغة التى هى تعبير عن الزمان هى سلسلة من التطابقات، وهى تطابقات تتعلق بالإنسانية كلها. فالقصة قصة حلم الإنسانية كلها. ولايواصل عبده جبير الرحلة بأكملها، فبطله ترك عمله ليتفرغ للفرجة على الناس ويحاول غير جاد أن يرتدى قناع «الجبرتى» ليسجل يوميات من قصاصات الصحف ويتساءل: كم سطرا سطرت فى رحلة المسيح وأنت ترمح كل المسافة لتلحق بالركب، وكم كيلومترات مشيت فى مضارب الهلالية، كم قصاصة جمعت وفيها أخبار الجرائم. إن «خططه» التاريخية مبعثرة على الرصيف. وثمة إيماءة ساخرة عن العلاقة بين أوزيرس ممزقا وبين الزوج الذى قطعته زوجته إربا، كما جاء فى الجرائد، ونثرت أشلاءه، والإيماءة إلى العضو الثمين الضائع الذى لم يعثر عليه بعد جمع البقايا. وقد أدى ذلك التشابه الجزئى فى تطابق الماضى والحاضر تطابقا حلميا أو تطابقا قائما على المفارقة إلى سلسلة من التشابه فى التداعيات الطليقة وتكثيف تداعيات مختلفة فى موقف مركز، أو تشتيت تجربة موحدة فى إزاحات متفرقة. وتلقى ألوان التكثيف والإزاحة تفسيرا مباشرا عند عبده جبير مستمدا من التاريخ والشعر والقصص التراثية ومواقف التصوف. أما جويس فيتركنا فى العراء لايقدم لنا مفاتيح التفسير، ويظل حلم فينجان شديد الغموض على العكس من عطلة رضوان. (قيل عن يقظة فينجان إنها تشبه دبابة ضخمة لحقها العطب وعلاها الصدأ). ومن حسن الحظ أن «التجارب» اللغوية الصوتية عند عبده جبير محدودة جدا (مثل تفسير لماذا سمى الليل ليلا) فقد تكون مجرد استطرادات طريفة، أما مشروع قاموس أو موسوعة لمفردات المنطقة الحرة فذو دلالة، والسؤال مفتوح حول الاجتهادات اللغوية لتصوير الجو والحالة: «البنت قطار على قضبان يفيض أنوثة وينز نقاط نقاط «للإيحاء بصوت القطرات أو» النار فى جسده ملهلبة مولعة ملعلعة».

البنية الروائية:

إن الترتيب الزمني والمنطقي اثنان بين عشرات الأنواع الممكنة للبناء الروائي. ولن نجد في «عطلة رضوان» تركيزا على الروابط المنطقية والقصصية، كما لن نجد أي محاولة لأن يفرض المؤلف شكلا سابق التحدد لا ينشأ بالضرورة عن خصائص عناصر التجربة، بل نجد شكلا ينمو من باطن مواد التناول وخصائصها التي تتطلب طريقة جديدة لصياغة اعتراف جديد. فالرواية من البداية من تتابع لشذرات مختلفة نادرا ما تكون متجانسة مطردة، ولكنها تواصل التفاعل وتبادل التأثير. إن تيار الشعور والمونولوج الداخلي يحتويان عناصر شديدة الاختلاف وثائقية وقصصية و «سيناريوهات» متخيلة وصفحات من كتب وحكايات وإعلانات ولافتات وأغنيات، ولكن البنية غنائية في صميمها. عناصرها حميمة مبتورة فاتحة ذراعيها متطايرة انفعاليا فالحس القوي الذي يمتلكه مسار الرواية هو دفقة ذاتية من طاقة شعرية، ذات طبقة صوت واعية بذاتها، وتركيز متزايد على موسيقى وجدان مركبة تضم عددا من مراكز الإشعاع. وتسهم هذه البنية في تعميق الإحساس بالواقع متعدد الأقنعة ورفض كل أنواع الخداع المؤسسي والذاتي. ويتفق ذلك مع التغير المستمر في طبقة الصوت ومستوى التعبير ومراجع الإشارة وسياق الاستحضار والابتعاث. وتمضي تلك السلسلة المتعاقبة من الكثافة الوجدانية في لقطات ومشاهد متعددة الإيقاع مقتحمة أسئلة مضمرة حول من نحن وأين نحن؟. إن ما تحفل به الرواية من استدعاء للتاريخ الشخصي والقومي والإنساني عامة لايعتمد في بنائه على القواعد المقرة للتفسير التاريخي ووضعه في إطار قصصي، بل تحكمه كما يقال روح الموسيقى؛ أنواع من الانسجام أو الكوردات بلا حبكة، أي بلا بداية أو وسط أو نهاية، بل التلقائية الغريزية المليئة بالفرح والقدرة على الإبداع، المتحررة من القوالب والنواهي والمحاذير. ونرى في الصفحات الأخيرة من «عطلة رضوان» اقتباسا مطولا من الليلة الرابعة والعشرين بعد المائة، يوتوبيا العطلة والروح الديونيزية التي تعب المتعة متحررة من السخرة. الحلم الدائم بالوفرة والإشباع. وهي نغمة تستكمل ما يتردد طول الرواية من نغمات الحياة الحرة الطليقة على مستوى الرغبة والحلم وإن تكن النغمة السائدة هي الإحباط والحرمان والحصار.

المبدأ الجسدي

وفي عالم حافل بإحباط المطامح السياسية والاقتصادية والفكرية يرتدي ملابس تنكرية من تاريخه القديم، ويتحول فيه «الحوت» و«النمر» من المهربين والسماسرة إلى عمالقة سياسيين ورجال قدر سوف يحمل الناس وجوها من «الكاوتش» ذات قطع غيار، وسوف يفنون وعيهم في هاوية المخدر والخمر. وحينما «يدوي» عدوية في العربات والاكشاك والنوافذ ويصبح كلي الحضور، ويظهر كاريكاتير المثقف الذي يحفظ الكتب عن ظهر قلب وحتى القواميس يجد رضوان نفسه يقوم برحلة إلى «العالم السفلي» عالم التهريب والمخدر والجنس الرخيص الذي هو «عالم القمة» من حيث النفوذ والنجاح والسيطرة وسنجده يخرج منه مرتديا قناع تنكر تقوده ساقطة هاربة من السقوط. ويسير فوق بقايا التاريخ في تلك الرحلة من بقايا المعارك إلى معركة بين مشجعي كرة القدم ، إلى مولد، إلى زار.

إن رضوان مثل سميه حارس الجنان يقضي عطلته جالسا على باب الفردوس حارسا على الأرض اليباب لاعمل له سوى مراقبة الداخلين والخارجين. ولكن هذا الرضوان غارق فى نماذج الكلام والصور المستبعدة من التواصل الرسمي، صور الجسم الإنساني بطعامه وشرابه وحياته الجنسية دون أن يقع في نزعة بيولوجية طبيعية غليظة. فالإنقاذ من تلك النزعة يجيء في الاحتفاء بالمبدأ الجسدي باعتباره مبدأ إيجابيا ليس مقطوع الصلة بدوائر الحياة الأخرى ويتعقب الجذور الجسمية للعالم في شوق وبهجة. وهذا المبدأ الحسي في الرواية يقدم لمحات لاتتحقق إلا في لحظات عابرة مقتنصة من الصور المأمولة غير المتحققة في كآبة الوجود اليومي، مأدبة في ركن، وعيد في عناق، كل ذلك مستلهم من الثقافة الشعبية وكتب التراث التي تذكر صراحة في الرواية.

ولن نجد فارقا بين المبدأ الجسدي والمبدأ الصوفي ليس هروبا من العالم ورفضا له، بل ضرب من التحليق المتحرر وكثافة الشعور والانصهار في وجود أكثر توهجا.

وقد أسرفت هذه الرواية الجميلة بكل جدة تقنياتها في تقديم بعض مفرداتها. فما أطول قائمة جهاز أم رضوان، وما أطول الكلام المنسوخ عن الأبراج وأبواب المحبة وتمارينُ اليوجا وسرد أسماء الله الحسنى بالكامل. حقا إن السياق يزعم أنه لايصف أحداثا، ولكنه يقدم جسم العالم كما هو، بما في ذلك صفحات الكتب والألفاظ على الألسن؛ ولكن السؤال عن الوظيفة الفنية لاختيار هذه المفردات دون غيرها وللمساحة الضخمة المتروكة لها لن يكف عن الإلحاح.



مختار العطار

الفنون التشكيلية ومشارف القرن الـ ٢١

.. حين يقبل القرن الحادى والعشرون، ولا يبقى على قدومه سوى خمس سنوات هى خمس ثوان أو أقل فى عمر الزمن، نستطيع أن نتأمل معالم الطريق الذى قادنا إلى ما نحن عليه من مظاهر الإبداع فى مصر والعالم بأسره. وينبغى فى هذا المقام، أن تكون نظرتنا إلى القرن، الذى خضنا غماره نظرة موسوعية دائرية بانورامية، تشمل العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية - والثقافية بوجه عام..

الفن بمختلف نوعياته من لوحات وتماثيل وعمارة وموسيقى وشعر وأدب، وسينما ومسرح وما يستجد من أشكال ابتكارية كالتجهيزات والفن الفقير، إنما هو الوجه الآخر لتلك العوامل وليس ظاهرة منعزلة. بل يتأثر بالظروف المادية والجغرافية والمناخية، فضلا عن التراث المحلى عبر آلاف السنين، الذى يكمن فى ثنايا الفنون الشعبية والعادات والتقاليد والمعتقدات واللغة والدين.

... إذا عدنا بالتأمل إلى بداية القرن العشرين، لاحظنا أن لها جذورا فى منتصف القرن التاسع عشر، واسترجعنا كلمات شاعر فرنسا العظيم: **شارل بودلير** سنة ١٨٤١، التى قال فيها: «لكل زمان جماله. ولنا جمالنا كما كان لمن سبقونا جمالهم». وقد يخلط البعض بين مصطلحى: الفن والجمال، ويميلون إلى تسمية «علم الاستطيقا» علم الجمال. ويصفون العمل الفنى بالجمال. إلا أن الفرق شاسع بينهما. فالجمال ذو طابع محلى ذاتى تختلف معاييره من مجتمع لآخر. كما أن له وجها موضوعيا إنسانيا عاما يسمى «استطيقا» ويتضمن: المعايير التى تواضع عليها البشر وبلوروها، وشيّدوها لبنة لبنة منذ ما قبل التاريخ، حتى أصبحت تقاليد

متوارثة متفق عليها: كالإيقاع.. والهارمونية.. والاتزان.. والاستقرار. ولا تقتصر هذه المعايير العامة على مذهب فنى معين، بل تسرى على جميع الاتجاهات ومختلف نوعياتها من: لوحات وتماثيل وشعر وموسيقى.. إلخ. وفى ميدان الفنون الجميلة والتشكيلية، نلتقى بتلك المعايير فى كل من الصياغات التجريدية والكلاسيكية، جميلة كانت أو قبيحة.

... إذا كنا نعود بالذاكرة إلى منتصف القرن الماضى، فإننا فى واقع الأمر نرصد العوامل التاريخية، التى قادتنا إلى المظاهر الفنية التى تغمر قاعات العرض على مشارف القرن الحادى والعشرين. فهناك مثلا علاقة بين تلك المظاهر وبين الرسام **يوجين دولاكروا** (١٧٩٨- ١٨٦٣). إذ نجح المخترعون فى عصره فى تثبيت الصورة الفوتوغرافية على الورق الحساس، بعد أن كانت تزول بمجرد تعريضها للضوء. الأمر الذى أطلق لسانه بالصيحة الشهيرة: «لقد مات فن الرسم والتلوين». وهو يقصد بطبيعة الحال، فن المحاكاة ـ أى نقل أشكال العناصر الطبيعية المرئية على الورق والقماش، ولو أننا تفحصنا ما ينتظم جدران قاعات العرض، على مشارف القرن القادم، لأدركنا مدى مصداقية تلك العبارة التى قالها زعيم المدرسة الرومانسية وكأنه قد تنبأ بما يحدث الآن، من اختفاء فن الرسم والتلوين بمعناه التقليدى. فتكنولوجيا التصوير الفوتوغرافى تسفر عن روائع، يعجز عن بلوغها عظماء الرسامين فى العصور الماضية، بل أن الكومبيوتر، يستطيع أن يحوِّل الصور الفوتوغرافية، إلى ما يشبه أساليب التلوين بالزيت أو الماء أو الطباشير (الباستيل) أو لمسات الحبر الشينى.

بدأت فى السنوات الختامية للقرن التاسع عشر، الموجة التى نشاهد ثمارها على مشارف القرن الحادى والعشرين، من حيث التخلى عن المحاكاة الحرفية للطبيعة، على أيدى الرسامين الانطباعيين الذين انصرفوا إلى الاستفادة من علوم الطبيعة، وتصوير تأثير أشعة الشمس على الأشياء. وما كاد يبزغ فجر القرن العشرين، حتى شاعت الفلسفة التجريدية ووضعت فيها الكتب والنظريات، التى تم تطبيقها بنجاح فى أوروبا. ومن الجدير بالملاحظة أن الرسام الملون، الروسى الأصل الألمانى الإقامة: **فاسيلى كاندينسكى** (١٨٦٦- ١٩٤٤) الذى خرج على العالم سنة ١٩١١ بكتاب «الروحانية فى الفن»، الذى يعتبرإنجيل الملونين التجريديين، كان متأثرا بالعرض الكبير، الذى نظمه الانطباعيون فى مدينة موسكو فى الثمانينيات من القرن الماضى. الأمر الذى يوحى بالوشائج التى تربط بين التناول الانطباعى والتجريدى فى فن الرسم والتلوين. فقد أحس **كاندينسكى** فى ذلك المعرض ـ وكان محاضرا حينذاك للعلوم السياسية والاقتصادية ـ بأن اللوحات الانطباعية، تكون أبعد تأثيرا فى الروح والوجدان، لو أنها اقتصرت على الألوان النضرة المتوهجة، من دون العناصر المرسومة التى تحفل بها المناظر الطبيعية. فالموضوعية تقيِّد الخيال والمتعة الروحية. وما نراه اليوم من حولنا، فى المعارض الفنية المحلية أو العالمية، من التخلى عن الأساليب الواقعية ـ أو المدرسية إن شئت ـ فى الرسم والتلوين، إنما تمتد جذوره بعيدا إلى العقد الأول من هذا القرن. مع التحفظ على ما ينتشر فى قاعات العرض ـ خاصة فى العالم الثالث ـ من تشكيلات عبثية لا قيمة لها، تحت مظلة التجريد على أيدى الموظفين المتحكمين فى المظاهر الثقافية والاجتماعية للحركة التشكيلية. لكن المثال النمطى للتلوين التجريدى، الذى يحمل فلسفة هذا الاتجاه ونظرياته التى وضعها **كاندينسكى**، قد نتبينه

بوضوح في إبداع الرسام: **صلاح طاهر** (٨٤ سنة) الذى استطاع أن يحقق المدركات الموسيقية، عن طريق الخطوط والألوان والملامس والتكوين والمعايير الاستطيقية بوجه عام.

إلا أن سنوات الاستقرار التى بدأ بها القرن العشرون لم تدم طويلا. ظهرت خلالها نظريات علمية على أيدى: **اينشتين وبلانك ومينكوفسكى وفرويد،** قابلتها فى الجانب الفنى، المذاهب الوحشية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية ثم التجريدية. وفى منتصف العقد الثانى، اندلعت نيران الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) لتزلزل أوروبا وتقلب الموازين السياسية والقيم الأخلاقية والجمالية راسا على عقب. وقبل أن تنتهى الحرب بعام واحد، شبت فى أقصى الشرق، أول ثورة اشتراكية فى التاريخ: فى روسيا القيصرية باسم الاتحاد السوفيتى. سبقتها ثورة فنية على جميع الأصعدة: التشكيلية والموسيقية والمسرحية والشعرية والأدبية، فى مدينة زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦، فى الشارع نفسه الذى كان يسكن فيه **«فلاديمير ايليتش لينين»** فى منفاه قبل رحيله إلى روسيا لإقامة دكتاتورية البروليتاريا.

«الدادا» هو اسم تلك الثورة الفنية التى اتخذت لها مقرا باسم «كباريه فولتير». استهدفت مناهضة المعايير الفنية والأخلاقية التقليدية وأعلنت فى وضوح أن الفن قد مات، بينما رفع النقاد والفنانون السوفييت لواء مذهب «الواقعية الاشتراكية» المبنى على النظرية الماركسية، باعتبار الفن سلاحا يدافع عن القضايا الوطنية (راجع كتاب «النقد الفنى» تأليف **جيروم ستولنتز**، ترجمة فؤاد زكريا - الناشر هيئة الكتاب».

فى سنوات الاستقرار نفسها فى العقد الأول من القرن، بدأ فى مصر ميلاد الحركة الفنية الحديثة، على أيدى الفنانين الإيطاليين والفرنسيين الذين استقدمتهم أسرة محمد على باشا، لتلبية احتياجات قصور السادة من اللوحات والتماثيل. وأقيم أول معرض لأعمال الفنانين الأجانب سنة ١٩٠١ افتتحه الخديوى، تبعه معرض ثان فى العام التالى. وفى سنة ١٩٠٨ أنشأ البرنس **يوسف كمال** مدرسة الفنون الجميلة، التى أقام طلبتها قبل تخرجهم سنة ١٩١١، أول معرض مصرى للفن الحديث، وكان من بينهم: **يوسف كامل وراغب عياد ومحمود مختار**، الذين أصبحوا روادا فيما بعد، خرج من عباءتهم كل الفنانين، الذين يسعون بالآلاف فى حركتنا الفنية على مشارف القرن الحادى والعشرين. كانت تشتعل فى صدورهؤلاء الرواد شعلة الروح الوطنية المقدسة، التى شملت الشعب بأسره وأسفرت عن ثورة ١٩١٩. وقد عاش **محمود مختار** (١٨٩١ ـ ١٩٣٤) سنوات الحرب والثورة فى باريس أثناء بعثته لاستكمال دراسة فن التمثال. وقد زاره فى مشغله هناك، الوفد المصرى بزعامة **سعد زغلول** باشا، فى طريقه إلى لندن لمفاوضة البريطانيين. وقد شاهد أعضاء الوفد النموذج المصغّر لتمثال نهضة مصر، الذى أسهم به **مختار** فى صالون باريس سنج ١٩٢٢، وفاز بالجائزة الأولى والميدالية الذهبية على جميع فنانى العالم، واكتتب له الشعب المصرى، لتغطية تكاليف إقامته بالجرانيت فى ميدان باب الحديد سنة ١٩٢٧. فى العام نفسه أنشأ **محمود مختار** فى مصر «جماعة الخيال» لنشر الثقافة الفنية. وفى العام التالى كون الفنان الفيلسوف: **حبيب جورجى** (١٨٩٢ ـ ١٩٦٥) جماعة الدعاية الفنية للغرض نفسه، فكانت هاتان الجماعتان البذور الأولى للتجمعات

الثقافية الفنية التى تعددت اتجاهاتها وفلسفاتها حتى يومنا هذا.

.. وإذا كانت الحركة الفنية الحديثة فى مصر، قد بدأت متأخرة كثيرا عنها فى أوروبا لأسباب تاريخية معروفة، فسرعان ما تداركت ما فاتها خلال النصف الأول من القرن العشرين، وأصبحت الآن تواكب معظم الاتجاهات الأوروبية والأمريكية والثقافات الأولى بوجه عام، فى عصر الاتصال والمعلومات.. أو ما يسمى بالحضارة الرابعة.

نعود إلى أوروبا فى الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية - أى بين عامى ١٩١٨ و١٩٣٩. ظهرت فى فرنسا فى هذه الفترة معظم المذاهب التشكيلية والفنية الحديثة، على أيدى فنانى «مدرسة باريس» - وهو مصطلح يطلق على الفنانين الأجانب الذين أقاموا هناك فى تلك السنوات ومن بينهم: **فوجيتا** اليابانى وشاجال الروسى وبيكاسو الأسبانى. فبعد الثورة التى أضرم نيرانها الداديون فى زيورخ، والواقعية الاشتراكية المتزمتة التى رفعت راياتها الحمراء فى موسكو، بدأت المذاهب الفنية فى التبلور والاستقرار على أيدى هؤلاء الوافدين على عاصمة النور. فى عام ١٩٢٤ أعلن الشاعر الفرنسى «**أندريه بريتون**» بيان المذهب السيريالى، المعتمد على نظرية تفسير الأحلام للعالم النفسى «**سيجموند فرويد**» ظهرت على أساسها أساليب تعبيرية فى الرسم والتلوين، برز فيها الأسبانى «**سلفادور دالى**»، وما لبثت أن تردد صداها فى أنحاء أوروبا، ووجدت لها بعد أقل من عشر سنوات، أنصارا حميمين فى مصر، بزعامة الشاعر الثرى «**جورج حنين**» وحوارييه: **كامل التلمسانى، ورمسيس يونان وأنور كامل**. وتبادل **جورج** الرسائل مع **بريتون** وبدأت الحركة التشكيلية المصرية، فى اتخاذ موقعها المرموق على الساحة العالمية، قبل نشوب الحرب الثانية سنة ١٩٣٩. إلا أن أحد المعارض الهامة، أقيم فى باريس قبل احتلال النازى لها. أقامه الفنان الفيلسوف الفرنسى: **جان دو بوفيه** (١٩٠١ - ١٩٨٥) ضاربا عرض الحائط بكل التقاليد الاستطيقية والجمالية، معارضا لجميع المذاهب الفنية التى ظهرت قبله، بدعوى أن الاستطيقا والمفاهيم الجمالية التى تشيع فى العالم، إنما هى حصيلة قوالب ثقافية متوارثة ومفروضة، بينما توجد مدركات أخرى، ضرب لها أمثلة بلوحاته المؤلفة من القار والأسفلت والقطران والأسلاك والأخشاب وغيرها، ولا تمثل شيئا نراه من حولنا فى بيئتنا الطبيعية والاجتماعية. نستطيع أن نشاهد الآن فى معارضنا المحلية، استمرارا لتعاليم **دو بوفيه**، فيما يمارسه خريجو كليتى التربية الفنية والفنون التطبيقية، من أنشطة إبداعية لا تدخل فى إطار المعايير الاستطيقية التقليدية.

لكى نوضح التأثير الحاسم، للنظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية على التشكيلات الفنية وموضوعاتها، نسوق مثلا بما فعله حزب النازى فى ألمانيا، حين استولى **أدولف هتلر** على الحكم في عام ١٩٣٣، وإغلاقه لمدرسة العمارة والتصميم الفنى (الباوهاوس) فى فيمار، ومطاردة قادتها حتى هرب معظمهم إلى فرنسا ومنها إلى الولايات المتحدة. ذلك أن الفن فى نظر الديكتاتور، ينبغى أن يكون دعائيا خاضعا لتوجيهات الدولة، وليس لتلبية الاحتياجات الثقافية، بما فيها المتعة الروحية والارتقاء بقيمة الإنسان. هناك مثل آخر حدث فى الستينيات فى الاتحاد السوفيتى، حين أمر **خروشوف** بأن تداهم الدبابات معرضا للفن التجريدى فى ضواحى موسكو، بينما كان الفنانون

التشكيليون فى أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية وفى مصر، يسّرعون الخطى نحو ما نراه اليوم فى معارضنا ويمارسون مختلف الأساليب التعبيرية بلا استثناء: التجريدية بجميع مذاهبها التى تقارب المائة.. والأكاديمية الكلاسيكية.. مرورا بعشرات المدارس والفلسفات التي ظهرت على الساحة بعد أن وضعت الحرب الثانية أوزارها فى مايو ١٩٤٥. ولم يكن قد بقى من ميراث النصف الأول من القرن سوى الاتجاهين: السيريالى والتجريدى.

بالرغم من الحروب والثورات التى اجتاحت العالم فى النصف الأول من القرن، كان ثمة نوع من الرتابة والاستقرار، أسفر عن اتجاهات فنية يمكن حصرها وتصنيفهاوتشخيصها وتحليلها استطيقيا وفلسفيا. إلا أنه لم يكن سوى الهدوء قبل العاصفة. فما كاد يبدأ النصف الثانى من القرن، مدويا مأساويا، غارقا فى سحب التفجيرات الذرية المدمرة، حتى تسارعت الاكتشافات العلمية، وتعددت المذاهب الفنية، وأصبح من العسير على النقاد والمعنيين - بل والمؤرخين انفسهم - متابعتها وقياسها بأية معايير استطيقية. ففى عام ١٩٤٦ بدأت جماعة «الكوبرا» فى كوبنهاجن بالخروج على جميع التقاليد، وابتدعت ما أسماه النقاد: فن اللاشكل «آرت انفورمل». وفى العام نفسه كان الأمريكى: **جاكسون بولوك** (١٩١٢ - ١٩٥٦) يصعد السلم المزدوج فى مرسمه فى لونج آيلاند، ويلقى بالألوان من الجرادل، على لوحاته العملاقة المطروحة أرضا، ثم يهبط ليدور حولها راقصا - على حد قوله - مكملا إلقاء الألوان ونثرها فيما يسمى الفن الحركى «آكشن آرت». وبعد ست سنوات كان الرد فى لندن فى لوحات: **ريتشارد هاملتون** (٧٣ سنة) بما يسمى: الفن من وجهة نظر رجل الشارع«بوب آرت»، الذى يعتمد على إنشاء الموضوعات من عناصر الطريق العام، من سيارات ودراجات بخارية وأفيشات السينما وفترينات المحلات التجارية. ولما كانت أعمال البوب ركيكة هابطة الأداء، حاول الأمريكيون فى مطلع السبعينيات، وضعها فى قالب محترم تحت مسمى: الواقعية المتفوقة «سوبر رياليزم».. وهكذا لا يكاد يمر عام أو عامان حتى تظهر مدرسة جديدة وبدع لم يسبق لها مثيل، حتى قال النقاد إن كل فنان قد أصبح مدرسة قائمة بذاتها.

لم يختلف الأمر كثيرا فى مصر. فقد ترددت أصداء المفاهيم السيريالية كما سبقت الإشارة - خلال الثلاثينيات، وامتدت سيادتها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، والتغيّر الثورى سنة ١٩٥٢ والانفتاح على العالم الخارجى شرقا وغربا. كان الرواد القدامى الذين صنعوا الحركة الفنية الحديثة، ما زالوا على قيد الحياة وعلى رأسهم: **يوسف كامل.. محمد ناجى.. أحمد صبرى.. محمود سعيد.. سعيد الصدر.. راغب عياد.. جمال السجينى.. حسنى البنانى.. كامل مصطفى..** وغيرهم ممن كانوا قدوة للأجيال الصاعدة. قبل أن يرحلوا ويتولى زمام الحركة الفنية وتوجيهها شخصيات من الموظفين والتربويين والتطبيقيين، لم يدرسوا الفنون الجميلة، ولا يلمون بتاريخها وفلسفتها وأهدافها. ففى عام ١٩٥٦ - أثناء العدوان الثلاثى - صدرت جريدة المساء، وبها صفحة أسبوعية تحت اسم «الفنون التشكيلية»، تستهدف إذابة الفوارق بين النوعيات الفنية المختلفة، من تطبيقية إلى تربوية إلى جميلة. الأمر الذى أدى إلى ما نراه اليوم من متاهات إبداعية، تنتظم أبهاء قاعات العرض الرسمية وجدرانها تحت مسمى «العمل المركب» وهو تشكيلات من مختلف العناصر

المجسمة السابقة التصنيع: خليط من النفايات والعناصر الطبيعية أحيانًا، وكل ما تقع عليه يد الممارس من خامات وأشياء. وهى تركيبات لا تدخل فى باب الإبداع الفنى - على حد قول مبدعيها من أرباب: الفن الفقير: «آرت بوفيرا». وهو مصطلح لا معنى له. سكه سنة ١٩٦٩ الممارس الإيطالى - ولا نقول الفنان - **جيرمانو سيلانت** عنوانًا للكتاب الذى صدر فى مدينة ميلانو بإيطاليا، ولندن ببريطانيا فى وقت واحد. والكتاب عبارة عن صور لمجموعة من أعمال الممارسين للبدع الفنية فى أوروبا، ومن بينهم: **جوزيف بويز**، الذى كان أستاذا لفن التمثال بأكاديمية دوسلدورف، ثم فصل سنة ١٩٧١ بسبب إفساده لمفاهيم طلبة الأكاديمية، فتبنته بعض الجماعات ذات الأهداف الخاصة، وجعلت منه نجما شهيرا فى أوروبا حتى وفاته.

يقول **سيلانت** فى مقدمة كتابه، إنه وزملاؤه قد أعياهم البحث عن عنوان لما يمارسونه من تشكيلات أو أعمال. فبعضهم كان يعرض على سبيل المثال، حوضا به ستة عشر قدما مكعبا من الزبالة، ويعتبرها عملا فنيا، وآخر كان ينشر إعلانا فى الصحف، يدعو الناس إلى التجمع فى أكبر حديقة فى مدينة نيويورك، حيث يقوم بإطلاق سبعين بالونا ملونا، تستمر فى الهواء قرابة النصف ساعة، ويعتبر هذا أيضا عملا فنيا. ونستطيع أن نرى أصداء هذه البدع فى معارضنا الرسمية. ففى مسابقة عامة نظمتها وزارة الثقافة، للفنانين من جميع التخصصات، للتعبير عن جمال النيل وجلاله وفتنته، فاز **«محمد عبلة»** بجائزة خمسة آلاف جنيه، عن عمل يتألف من حوض ١,٥×١ متر، يحيطه سور من الطوب الأحمر القديم، تملؤه النفايات والطين والقمامة. وكانت لجنة التحكيم مؤلفة من ناقدين وخمسة أساتذة يتزعمهم العميد السابق لكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية. ويزداد انتشار اتجاه «الآرت بوفيرا» فى مصر فى المحافل الرسمية على مشارف القرن الحادى والعشرين، بينما ينحسر رويدا رويدا فى أوروبا وأمريكا الشمالية. وإذا كنا نتخذ مما يجرى فى «بينالى فينيسيا الدولى» مؤشرا لاتجاهات الحركة الفنية العالمية، باعتبارها أقدم وأعرق المحافل الدولية وأكثرها احتراما، من حيث أنه تأسس سنة ١٨٨٣ وعقدت أولى دوراته سنة ١٨٨٥ - فإن كبرى جوائزه وهى الأسد الذهبى، فى آخر دوراته سنة ١٩٩٣، فاز بها مناصفة: **ريتشارد هاملتون** الإنجليزى عن ثلاث لوحات عملاقة، تحكى بأسلوب يكاد يكون أكاديميا كلاسيكيا، قصة الصراع بين بريطانيا والجيش الجمهورى الأيرلندى. و**تابييس** الأسبانى، الذى قدم عملا من شاكلة الآرت بوفيرا بدون عنوان، مؤلف من أشياء كالأسرة والحشيات.

تواضع المجتمع الثقافى التشكيلى الدولى، على تخصيص معرض مستقل لتلك البدع فى مدينة كاسل بألمانيا عقب الحرب العالمية مباشرة، تلبية لاقتراح أحد أساتذة أكاديمية المدينة. أقيمت دوراته كل أربع أو خمس سنوات تحت اسم «الدوكيومنتا» - أى المعرض التوثيقى، الذى يرصد التفجرات الابتكارية، التى تسفر عنها قريحة المشتغلين بالنشاط الإبداعى. عقدت آخر دوراته وهى الدورة التاسعة منذ ثلاث سنوات، وضمت أشياء من نوع التجهيزات وما يسميه المسئولون هنا بالعمل المركب. تشترك فى عروضه شعوب الثقافات الأولى الثرية، ولا تسهم فيه دول العالم الثالث، بسبب التكاليف الباهظة التى لا عائد لها، وتضافر المؤسسات الاقتصادية الكبرى لمساندة الفنانين العارضين. ففى الدورة الأخيرة على

سبيل المثال، صنع أحدهم سلما حديديا بارتفاع ثمانين مترا، يتشبث به في الوسط، تمثال من الورق المضغوط لإنسان في حركة تسلق. أطلق الفنان على عمله هذا عنوان: الرجل الذي يصعد إلى السماء!!

بينما يفرد العالم المتقدم عروضا خاصة لتلك البدع كما نرى، يقوم فنانون في الشعوب النامية المتخلفة، بعدم التفريق بين الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل والتصميمات المطبوعة، وما يسمونه «العمل المركب» - الذي يتخذ أشكالا تتسم بالسفه والتدني الفكري، كالعمل الذي فاز بالجائزة الأولى في صالون الشباب الرابع في مصر، وهو مجموعة مبعثرة من أحجار الطريق والأوراق المحترقة الملقاة على أرض الطابق الأول، من قصر عائشة فهمي حيث تقام دورات الصالون. وتجري العادة في معارضنا العامة على مشارف القرن الحادي والعشرين، على خلط مختلف النوعيات الفنية من رسم ونحت.. إلخ بما يسمى الأعمال المركبة، ثم تمنح الجائزة الكبرى للنوع الأخير المستحدث، في دعوة ضمنية إلى إلغاء الفنون التقليدية. وفي بينالي الاسكندرية، منحت جائزة الرسم والتلوين (التصوير) في إحدى الدورات، للفنان **عبد السلام عيد**، عن مجسم بارتفاع قرابة المتر، يتألف من المواسير والأسلاك ومصابيح الكهرباء، وكانت لجنة التحكيم من أساتذة الكليات الفنية.

أما إذا تعلق الأمر بعقد مسابقة في الرسم والتلوين، فالجوائز تعطى في مجتمعات العالم الثالث - وفي مصر بنوع خاص - للمعالجات التجريدية العبثية، في اعتقاد خاطئ بأن الرسوم التشخيصية قد عفا عليها الزمن. ويرجع هذا الاعتقاد، إلى ضيق الأفق وعدم التخصص والأمية الثقافية، إلى درجة أنهم يسقطون المضمون الإنساني للإبداعات الفنية ولا يضعون عنوانا لأي منها - مع أن العنوان هو مفتاح الصول لمعزوفة الفنان.

إلا أن الأمر جد مختلف في الثقافات المتقدمة، في أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية، فأدوات الابداع وخاماته تسلك طرقا جديدة، بينها الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل بأشعة الليزر الملونة فيما يسمى الهولوجرافي. واستخدام الكومبيوتر كما يستخدم الرسام الألوان والفرشاة والأقلام، والمثّال أدوات النحت والتشكيل. والاستفادة من معطيات التصوير الفوتوغرافي كما حدث في لوحات الإنجليزي: **ريتشارد هاملتون** (٧٣ سنة) الذي أشرنا إلى فوزه بجائزة الأسد الذهبي، في آخر دورات بينالي فينيسيا بإيطاليا، أما المعالجات التجريدية في النشاط الإبداعي، فتضرب بجذورها بقوة في فلسفات ونظريات روادها العظام: الروسي **فاسيلي كاندينسكي**، والهولندي **بييت موندريان** وما يسميه الفن النقي، المستند الى الخطوط الراسية والأفقية والمساحات اللونية الصريحة، والسويسري **بول كلي الفيلسوف** ذي العقلية الرياضية، ومفهوم أن الفنان مثله كمثل ساق الشجرة، الذي يمتص بالجذور عناصر تتحول عند القمة إلى أشكال شديدة الاختلاف، وهو ما يسميه الأسباني **بابلو بيكاسو** «ميتامورفوزس» - أي التحوّل.

.. وبالنظر إلى دخول أساليب تعبيرية شكلية عديدة إلى الساحة، تغير اسم الفنون الجميلة في أوروبا وأمريكا الشمالية إلى «فيجوال آرت» - أي الفنون المرئية. بينها ما ترجمته: «الفن الإدراكي» و«الفن المستحيل» و«العميل الأرضي» و«الكواكوا» - و«البيرفورمانس» أي فن الاستعراض والكثير مما يتعذر حصره. بعضها بلغ

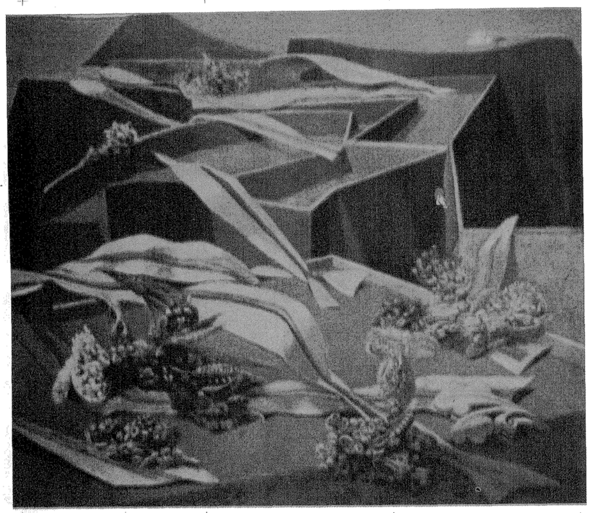
من الغرابة حدا يصعب تصنيفه، كأن يكتفى الفنان بكتابة وصف للعمل الذى يريد تنفيذه، ويعلق هذه الكتابات داخل براويز على جدران قاعة العرض. إلا أننا فى الوقت نفسه، نرى أن الفنون فى ثوبها التقليدى، ما زالت تحيا بقوة فى أوروبا وأمريكا الشمالية، بعناصرها التشخيصية وموضوعاتها الاجتماعية والسياسية والتعبيرية بوجه عام، مع وضع عناوين توضيحية للأعمال المعروضة قاطبة: تجريدية أو تشخيصية أو مستحدثة فيما يستجد من أساليب.

لا توجد فى الغرب المتقدم أى مشكلات، تعوق الفنانين فى مسيرتهم المستقبلية نحو القرن الحادى والعشرين. وما زال بينالى فينيسيا العتيد مرآة صافية للتعايش السلمى بين الفنانين مهما تباعدت مشاربهم. فحديقة الإبداع تتسع فى أوروبا وأمريكا الشمالية لكل الزهور. فالأمريكى التجريدى العجوز: **ويلم دى كوننج** (٩٠ سنة) تباع لوحاته بملايين الدولارات، ولا تقل لوحات الإنجليزى الأكاديمى: **ريتشارد هاملتون** قيمة ولا قدرا عن أعمال زميله الأمريكى. والنقاد فى الثقافات المتقدمة علماء متخصصون مثل الأمريكيين: **كليمنت جرينبرج وروبرت هيوز**، والإنجليزى: **ريتشارد كورك**، والإيطالى **جيوفانى كاراندنتى**. ليس بينهم موظفون وفنانون كما هو الحال فى العالم الثالث، الذى يتقدم نحو القرن الحادى والعشرين بينما يفتقر معظم نقاده إلى التخصص، ويحارب أصحاب المذاهب الفنية بعضهم بعضا، ويخترعون مصطلحات جديدة كلما عز عليهم إدراك ما يجرى على الساحة العالمية.

يستقبل القرن الحادى والعشرون الثقافات الغربية الأورو - أمريكية، باتحاداتها الاقتصادية والاجتماعية والفنية، ونظمها الشبكية الديموقراطية التى حلت محل التوجيهات الهرمية الشمولية، التى كانت تسودها قبل عصر الاتصال والمعلومات والحضارة الرابعة، وفى الوقت الذى تبرز فيه بين عام وآخر مدارس ومذاهب تعبيرية جديدة، لا يكاد يمر عام دون إعداد معرض استبعادى (ريتروسبكتيف) لواحد من أئمة التراث الفنى الكلاسيكى والحديث، يطوف بمعظم عواصم أوروبا وأمريكا الشمالية. شاهد العالم خلال النصف الثانى من القرن العشرين منظومة من تلك العروض النادرة الطوافة، لروائع العمالقة ابتداء من عصر الرينيسانس (النهضة) ممثلة فى لوحات الإيطالى «رافاييل»، حتى أواسط القرن العشرين، وأعمال **فان خوج وتولوزدى لوتريك وجويا وسلفادور دالى وبيكاسو**.. وكان من أخرياتها معرض الانطباعيين الفرنسيين، الذى استعاده متحف أورساى الفرنسى من متحف محمد محمود خليل وحرمه بالقاهرة خلال شهر ديسمبر ١٩٩٤ .

..هكذا تدخل الإنسانية القرن القادم، مستعدة بكل مكتسباتها التى حققتها منذ وعى الإنسان بوجوده منذ مليونين من السنين. لا تهدم القديم لحساب الجديد كما تفعل الشعوب المتخلفة. ولا تنكر الكلاسيكيات من أجل المستحدثات. آية ذلك أن «التيمة» أى الشعار الذى يرفعه بينالى فينيسيا الـ ٦٤، الذى تعقد دورته الحالية فى ذكرى مرور مائة عام على إنشائه هى: «الهوية.. والعالمية» - أى السمات الثقافية المحلية.. والعالمية. وكيف تتوافقان فى الإبداع الفنى. وقد اختارت إدارة البينالى أمين عام متحف بيكاسو فى باريس، ليدير عروض هذه الدورة التى يخصص لها العالم المتحضر استعدادات كفيلة بتجسيد هذا الشعار ذى المضمون، الذى يحدد مدخل الطريق إلى القرن الحادى والعشرين.

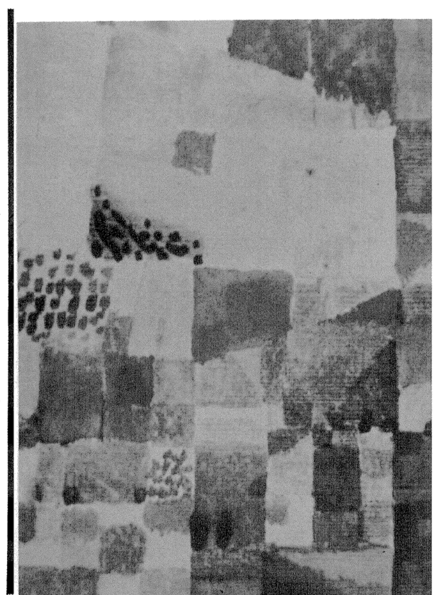
الفنون التشكيلية .. ومشارف القرن الـ ٢١



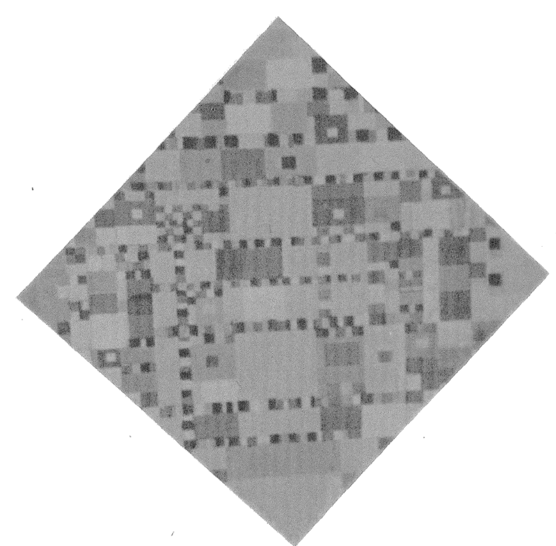
نموذج من الفن السيريالى (الميتافيزيقى)، وكيف يعتمد فيه الفنان على تصوير الرموز التى تبدو فى الأحلام .



عمل مركب للفنان رمزى مصطفى (٦٥ سنة) يصور نموذج شرفة شعبية وملابس مغسولة (بينالى القاهرة ١٩٩٤) .



لوحة للفنان السويسرى « بول كلى » الذى يشبِّه الفنان بساق الشجرة : يمتص بالجذور عصارات تنتهى فى أعلى بأوراق وازهار وثمار تختلف فى شكلها عن الجذور .



لوحة للفنان الهولندى : بييت موندريان، صاحب نظرية الفن النقى، والخطوط الرأسية والأفقية والمساحات اللونية الصريحة.

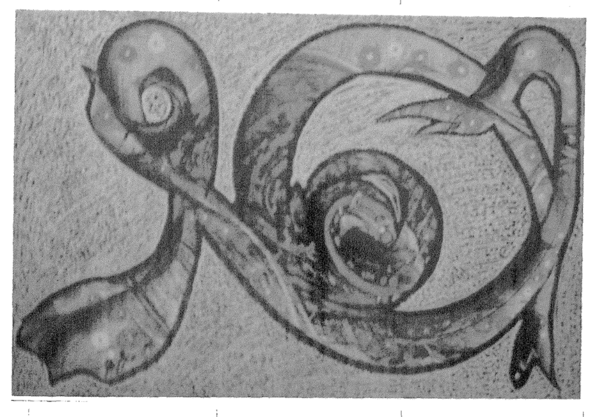
نموذج للفن السوفيتى : لوحة تشخيصية من المعرض الذى اقيم فى القاهرة سنة ١٩٨٩ قبل التحول إلى النظام الراسمالى يتضح فيها البعد عن التجريد .



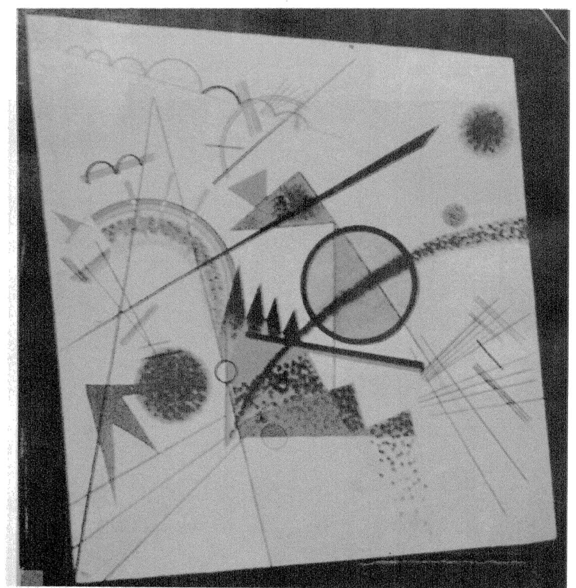
لوحة للفنان : حسين يوسف أمين (١٩٠٤ ـ ١٩٨٤) مؤسس حركة الفن المصرى المعاصر سنه ١٩٤٦ .



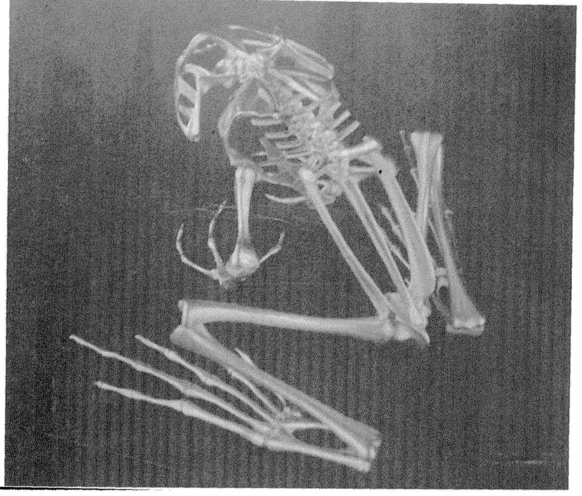
لوحة للرسام الأسبانى : بابلو بيكاسو، الذى يسميه النقاد « عبقرى القرن العشرين ».



لوحة تجريدية من مسلسل «هو» للفنان النجم : صلاح طاهر (٨٤ سنة) .



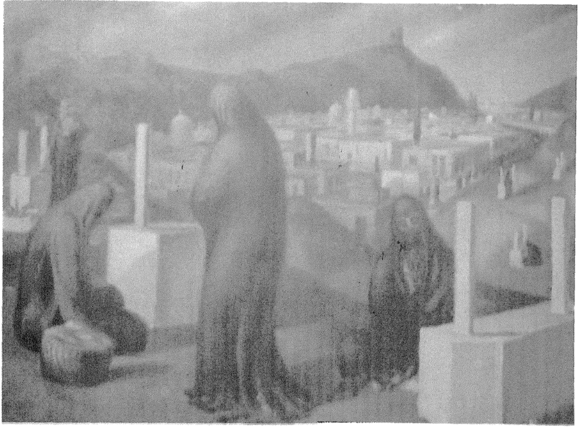
لوحة للرسام الملون : فاسيللى كانديلسكى (١٨٦٦ ـ ١٩٤٤) . الفنان الفيلسوف ـ روسى الأصل، المانى الإقامة، صاحب نظرية الروحانية فى الفن .



نموذج من فن السبعينيات، كما جاء في كتاب الناقد الأمريكي: إدوارد لوسى سميث، ١٩٨٢ .



لوحة للرسام الملون : فؤاد كامل (١٩١٩ - ١٩٧٣) وهو من رواد السريالية قبل أن، يتحول إلى التعبيرية المجردة سنة ١٩٥٨.



لوحة المقابر للرسام الملون : محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) وهو من الرواد الستة الذين قادوا حركة الفن المصرى الحديث فى مطلع القرن العشرين .

محمد ناجى

أحمر وأسود

فصل من رواية «يوم الفاتح بين الغرب»

على الكرسى ذى المسندين انصت سمعان لصوت الريح وفكّر في الخلاء المعتم الذى تجرى فيه حياته: «عتمة بلا قاع لا ليل فيها ولا نهار، أرمح فى خلاء ممتد لا أعرف من أين أهبُّ ولا اين انتهى». قرأ الفاتحة على روح نوسه وقال لنفسه: «مسكينة؛ عرفت نهايتها. وقال: «الموت سترها من الفقر والجنون».

لما دقّ الباب انبسط قلبه ولكنه شتم الطارق:

– مصائب تحدفها علينا الريح.

كان الطوس. سلّم بسرعة وقال له:

لماذ تجلس هكذا فى الظلام؟! الليل دخل.

– أنا أرى فى الليل؛ بصرى ليس ضعيفا مثلك.

ضحك الطوس وتحسس الحائط بكفه حتى عثر على مفتاح النور فاضاء المصباح. تأمّل نفسه فى المرآة الكبيرة؛ طربوش قصير وجلباب أبيض وعلى اكتافه عباءة سوداء من قماش خفيف محلاّة بخيوط مذهبة.

فى يده رق وطبلة، وضعهما على الكرسى وعدل هندامه ثم سأل سمعان:

– لماذا المراة وأنت يعنى لا مؤاخذة أعمى؟!

– الا يظهر خيال الإنسان فى المرأة؟

– كأنه هو.

– أنا أجلس أمامه على الكرسى اسلّيه ويسلّينى.

– تكلم نفسك؟!

– لا أكلمه ولا يكلمنى ولكن وجوده يريحنى، وربما يفتح الله عليه فى يوم من الأيام فينطق أو تنفتح عينه فيرانى.

– خيال الأعمى أعمى مثله.

– الله يلعنك، ماذا تريد؟

– جئتك بالخير كله؛ اللحم والمعسل والورقة الحمراء.

تشمم سمعان وفتح يده:

– لحم؟ هات.

– خذ.

امسك سمعان أصبع الطوس؛ شمّه ثم رماه:

– لحم كلاب، لا آكله.

ضحكا وقال الطوس:

– أجلس يا سمعان واسمعنى.

ثم خلع الطربوش ورقص له:

– الليلة ليلة السعد يا سمعان؛ سنعزف؛ أنا على الطبلة وأنت على الرق ومعنا أصدقاء قدامى. نلبس الطرابيش والعمائم الحمراء، ونفرد العباءات السود على اكتافنا. ستكون معنا نساء يلبسن البراقع ويتقصّعن بيننا، فرقة شرقية حسب الأصول.



– هات من الآخر.

– في الخان مطعم كبير، معظم التجار هناك حوّلوا محلاتهم إلى مطاعم. هذا المطعم هو الأكبر؛ سياحي وأسعاره نار. تعرف أين؟ مكان محل العطارة..

– يا رجل خلّصني؛ إيه الحكاية؟

– هذا المحل سياحي، صاحبه رجل ذكي من شباب الزمن الجديد، فكر في أن يسلي السياح ويجذبهم بالمشاهد الشعبية فطلب من بكري القانونجي أن يشكّل له فرقة شرقية تعزف الألحان القديمة مساء كل خميس. طرابيش، وعمائم حمراء وبراقع وعباءات سود، منظر للزبائن لو نجحنا الليلة سنستمر؛ كل خميس ورقة بعشرة.

وأنا وأنت «كدابين زفة»

– يا رجل سنعزف. اتفقت مع بكري؛ أنا بالطبلة وأنت بالرق، البس يا سمعان، معنا أيضا فنجري وسليمان وبهلول. اجرت لك طربوش وعباءة. كبس الطربوش على رأس سمعان:

– البس، سنتأخر في الطريق سنمر على دكان حسن الانتيكا لنأخذ العباءة.

– عندي عباءة لا مثيل لها في البلد؛ امبريال، نسيها أحد السكارى زمان في غرف البنات خلف مقهى عايدة. البنت اعطتها لي، أنا أممتها وقلت: «ورثتها عن أبي». امبريال أصلي.

لم يحس سمعان بالفرح. لبس الجلباب والعباءة؛ قصيرة وكالحة. قال للطوس:

– الليلة صحبتك عندي أهم من كل شئ، قلبي مكسور يا طوس.

وفي الطريق تشبث بالعباءة التي تنفخها الريح، تذكّر الملك القديم المتطوح في سماء القلعة، مال وتسنّد على صاحبه حتى أحس الطوس بثقل جسده. نفخ:

– ايه الباقي لنا يا صاحبي؟

لم يرد الطوس فجاوب سمعان نفسه:

– لا شئ باق لنا، ولا شئ يبقى منّا.

تشاغل عنه الطوس، ثم قال له بعد فترة:

- يا بختك يا عم؛ عباءتك ثقيلة أماً عباءتى فالبرد ينفذ منها ويلحس ضلوعى.

○ ○

وفى الطريق الطويل سأل سمعان صاحبه:

- خبّرنى يا طوس ما هو الأحمر وما هو الأسود؟

- الأحمر هذا لون الوردة، أما الأسود..

- يارجل مهلك على، ما أدرانى بلون الوردة وأنا كفيف. أنا أقصد كيف أحس به؟

- اصبر على حتى أفكر فى الأمر.

فكّر وقال له:

- أسمع يا سيدى: الأحمر مثل النار يلح..

- والأسود؟

- هذا يا سيدى مثل العمى أو عتمة القبر والعياذ بالله.

- ولماذا اختاروا لنا العباءات السود والطرابيش الحمر؟

هجمت الريح على سمعان فطيّرت عباءته. جاهد حتى لم أطرافها تحت باطه، ثم خبط الطوس بكوعة:

- أيه يا طوس؟

الطوس ساكت والريح تهجم من جديد. تسنّد على صاحبه وجاوب نفسه: «ربما كان هذا هو الفن؛ نار الوردة على الرأس، وعتمة القبر على البدن.

○ ○

داخل المطعم دفء. اصطفت الفرقة على الكراسى قرب المدخل اضواء خافتة تتسلل من سقوف الارابيسك. عزف بكرى على القانون تقاسيم منفردة ثم بدأ العازفون يشاركون واحد بعد الآخر. لم يكن فى الفرقة مغنٍ ولكن النساء ساندن النغم

بسيل من الآهات و«ياللى أمان». لم يتعّرف سمعان على صوت أى واحدة منهن، مال عليهن فشمّ رائحة الجوع فى الأفواه المنشدة، ثم عاد يميل على الطوس، همس:

- نسوان زبالة.

امتد العزف حتى قرب آخر الليل، وبعدها أكلوا. صاحب المطعم كان مسرورا؛ طاف عليهم مشجعا:

- كلوا.

وحيا بكرى بحرارة:

- فنأن يا بكرى؛ الفرقة تمام. من أين جمعتها؟

لكن يلزمنا مغن، ولو بنت أحسن. مع السلامه.

الشوارع برد، ومطر خفيف ينقر الطرابيش والعمائم. قرب المطعم بيت أثرى من جناحين يصل بينهما ممر علوى يبدو للعابرين فى الشارع على شكل قوس. تجمعت الفرقة تحت الممر، وقال الطوس:

- أجلسوا يا جماعة؛ المطر سيتلف هدومنا.

تكومت الفرقة تحت القوس، صف من العمائم والطرابيش والبراقع. النساء شاركن الرجال دفء العباءات.

نام الجميع وبقى سمعان وحده شبه يقظان كأنه مسحور بالعزف والليل والمطر والأجساد المتلاصقة.

اسند ذقنه على مقبض عصاه المقوس ولس بكوعه بطن المرأة التى شاركته عباءته. سرح بأفكاره فى نوسة وقال لنفسه: «الموت سترها من الفقر والجنون». كان الليل فى أخره والمطر يشتد.

أحس بأنفاس المرأة وهى تستغيث به فى رقدتها الأخيرة: «سأموت يا سمعان»، واستعادت يده ملمس الجلد المجعد فوق الجبين. ليلتها مسح براحته على شعرها وجبينها. سحبت يده من اصابعها ووضعتها على فمها، تلوّت كاللّبوة وقالت: «ضايقة».

كان المطر يشتد، نقر بأصابعه على الدف وزفر مع اللحن سيلا من الاهات: «آه.. آه.. آه.. ها.. ها.. هاهاه. آه يالا لّلى».

على نقرات الدف استيقظت الفرقة، قاموا كالمحسوريين واحدا وراء الأخر. لم يفهم أحد منهم ما يحدث ولكنهم انتظموا جميعا فى العزف. كانت المطر يشتد، وتعالت الآهات تحت عصف الموسيقى.

ㅇ ㅇ

خرج عسكرى الدرك رأى المشهد من مكمنه تحت أحد المداخل المسقوفة، تعجب وقال لنفسه: «هناك ناس مختلفون». صف من العمائم والطرابيش والعباءات والبراقع، ينهضون واحدا فواحدا، يعزفون ويتمايلون ببطء كالنيام. بعد فترة كأنهم انتبهوا؛ توقفوا، ضحكوا ثم واصلوا العزف.

هبطوا من تحت القوس إلي الشارع المكشوف وساروا تحت المطر. كان الليل فى آخره والمطر يشتد.



طه خليل

سليم بركات:
فى روايته «معسكرات الأبد»:

- يؤرخ للذاكرة... وللمكان..

- الغرائبية أساسها... واقعية عميقة ومجهولة.

لا يزال الشاعر والكاتب الكردى **سليم بركات** يشرع فى كتابته فى الأجواء والعوالم الكردية وتبدأ روايته «معسكرات الأبد» بمشهد لصراع عنيف بين ديكين «رش» و«بلك» ومن خلال سرد الكاتب لحيثيات ووقائع هذا الصراع يحدد لنا فى الوقت نفسه. القطعة الجغرافية التى ستدور عليها أحداث الرواية فيما بعد: «وفى دورانهما المتوفر كانا يتركان آثاراً خشنة فى الطين الخريفى على الهضبة المشرفة على الجسر الذى يصل السهل الكبير بالبلدة المتناثرة شمالاً، فى آخر حقول القمح المشطورة بالطريق الأسفلتى، المتعرج كخاطرة لن تستكمل. ــ ص ٧».

يرصد الكاتب فى روايته هذه، كما فى روايتيه السابقتين «فقهاء الظلام» و«الريش» حياة عائلة كردية، فى مدينته «المتناثرة شمالاً»: قامشلى، حيث يؤرخ من خلالها لحياة شعب منسى فى الشرق (الشعب الكردى). يؤرخ لوجوده «الإثنوجيوغرافى» فى تلك الأرض المباحة لما يهيؤه لها الآخرون دائما.!

عائلة «موسى موزان»، أو بالأحرى بناته الخمسة:
- (هدلة، بسنة، جملو، زيرى، ستيرو) وحفيدته «هبة» (ابنة هدلة وأحمد كالو)، ست نساء يعشن فى منزلين بعد مقتل والدهن ووالدتهن «خاتون نانو» ومعهما زوج هدلة ووالد هبة «أحمد كالو». بأيد مجهولة فى مكان قريب من الثكنة العسكرية الفرنسية. -(تقع أحداث الرواية فى أواخر أيام الوجود الفرنسى فى المنطقة).من الصعوبة - كما أعتقد - حصر أحداث الرواية هذه بملخص قصير، كما تعودنا أن نفعل حين الكتابة عن رواية ما، هذه إحدى المزايا التى تميز كتابات **سليم بركات** - لاسيما فى

روايتــه هذه، وروايتــه «أرواح هـندسـيــة» ـ من قـبل ـ فالأحداث والاستطرادات تتراكم من خلال استلهامات وتوليدات، توجدها مصائر «واقعية ـ فانتازية!» لكائناته الروائيـة، أكانت هذه الكائنات بشـراً، أم حيـوانات، أم نباتات، أم طيوراً، أم أمكنة!! وكل كائناته الروائية هذه حائرة، وقلقة، تقدم على الشيء، ثم تنفر منه لشيء آخر!. وبذلك فإن أية محاولة تصنيفية يقوم بها الدارس لعمل **سليم بركات** هذا، هو ضرب من الخيـال!. فـهـو فى كتاباته محارب عنيف، عدته لغة هائلة فى ثراء مفرداتها، وجمله اللغوية هى بمثابة فيالق عسكرية تتوزع على كل أطراف الرواية، وهو يوجهها، ويقودها بخيوط دقيقة وقوية، يستمدها من تاريخه الشخصى، ضمن نطاق الحياة الكردية، وطقوسها المباحة لأقدار و«مهازل» تاريخية.

ولكن الكاتب لا يستغل قطعاً تفوقه «الاستراتيجى» اللغوى هذا لاستيهام القارئ، وجره لعوالم لا معنى لها على الصعيدين الفنى الحسى والمعرفى، كما يفعل بعض كتاب (الرواية الشعرية).

حيث تستهويهم «اللعبة» فينسون أشخاص الرواية وأقدارهم، ومشاغلهم، ويستمرون فى عملية التسول اللغوى إلى حد الوصول إلى الثرثرة اللغوية، أيا كانت درجة ومستوى البناء اللغوى لديهم؛ لكن **سليم بركات** يربط أرجل شخوصه باللغة، ومهما بعدت به المسافات اللغوية فإنه يظل يقدم إلينا حالة وصورة الشخص الذى يرسمه فى ذهننا، ودون انقطاع.

وعلى الرغم من أن الكاتب يقسِّم روايته إلى فصول عديدة: (الموازين والسلالم، المياه وحرائقها، كمائن الفراغ، أحلاف الغيم، القيامة)، فإنه لا يبدد من آلية تسلسل الأحداث، بل إن هذه العناوين بحد ذاتها هى إضافات أخرى لحالة الانطواء والعزلة فى نفوس أشخاصه، أولاً. وثانياً : تأكيد للغة استبطانية تدعونا للدخول فى عالم روايته (السحرى) إلا أنه عالم موجود لكنه معزول، وبعيد عن متناول أيدى الباحثين وعلماء الأجناس والجغرافيات، وربما هذا ما يستدعى من الكاتب أن (يغالى) فى تقديمه لكل هذه التفاصيل، والدقائق فى الحياة اليومية لأشخاصه، لا سيما النساء؛ ـ فلهن دائماً، الحضور الأكثر، والأخصب فى كتاباته.

والآن ليس لى إلا أن أوجد خطوطا رئيسية، تسير عليها الأحداث فى «معسكرات الأبد»:

١ ـ أحداث ترسمها بنات موسى موزان، وحفيدته هبة.

٢ ـ أحداث تحركها شخصيات موسى موزان، وزوجته خاتون نانو، وصهرهما أحمد كالو ومن ثم حين يعودون أشباحاً بعد مقتلهم.!

٣ ـ أحداث يقوم بها ضيوف طارئون، «مكين وأختاه: نفير وكليمة» ومعهم «حمَّال الأمتعة والأقفال» يدعونه بـ «الكلب».!

٤ ـ أحداث تتعلق بأعمال الحامية الفرنسية، فوق الهضبة، وفى المنطقة بشكل عام.

٥ ـ أحداث يشترك بها الديكان «رش» و«بلك» وثلاث إوزات، وكلبان «تونسى وهرشه».

٦ ـ أحداث متفرقة تتعلق بانتفاضات (انتفاضة الشيخ سعيد آغا الدقورى) وبدو.. وغجر... وهداهيد .

والسائق نعمان حاج مجدلو، وحارس النهر جاجان بوزو، وطيور و.. و.. إلخ...

ومن خلال هذا الترسيم، أو الفرز (القسرى) يمكن لنا الآن أن نتحدث عن البنية، أو الهيكلية التى تقوم عليها الأحداث الروائية فى «معسكرات الأبد»:

بعد أن يزوج موسى موزان ابنته هدلة بـ «أحمد كالو» ينضم هذا الأخير إلى العائلة، تاركاً والديه وإخوته، وما إن يعلن سعيد آغا الدقورى عن انتفاضته المزمعة ضد الوجود الفرنسى حتى يقرر موسى وصهره أحمد الالتحاق بها، فيذهبان إلى بلدة «عامودا» للانضمام إلى رجال الدقورى؛ لكنما الانتفاضة تنكسر، ويتشتت شمل المنتفضين، بين قتيل وجريح وفار، كيف لا، وهم يحاربون بالعصى، وبعض الأسلحة البدائية، على ظهور الخيل والبغال، جيشاً قوياً يستخدم الطائرات، والمدافع؛ وفى آخر معركة بين الطرفين، يفر الدقورى باتجاه الحدود نحو كردستان الشمالية (فى تركيا). ليختفى من الأحداث، بعد مصير مجهول ويعود بعد فترة شبحاً، يشارك الأشباح الأخرى فى تحريك أقدار الآخرين على «قيد الحياة».

أما موسى موزان وصهره أحمد كالو فينجوان من الموت، ويعودان إلى «البلدة المتناثرة» كى يقوما بعمل آخر، وهو فتح ساقية أو مجرى مائى من النهر الصغير المار بالقرب من الهضبة محاولين إيصال هذا المجرى إلى بيت غامض، تخفيه أشجار التوت؛ حيث ينبعث من أساسات هذا البيت دوى هائل كصوت الطاحون، وحين يسأل احمد كالو عن هدفهما من هذا العمل اليومى الشاق، يرد عليه موسى موزان قائلاً: «لابد من مياه يا أحمد، لابد من مياه ليبقى مختبئًا هناك، مشيراً بيده إلى المنزل غربى الجسر ـ ص ١٠٣».

وهذا المختبىء هو «المخلوق النارى» كما يسميه الكاتب، وكما يصفه موسى لصهره، ولذلك فعليهم أن يوصلوا المجرى بأساسات هذا البيت ليبترد جسم المخلوق هذا؛ ويظل المخلوق النارى مختبئاً فى ذلك البيت المهجور، وكأنه القدر الأخير لشعب كامل، يخفى آخر أثر منه كى لا يلغيه المتسلطون وقد قرروا أن يلغوا ويمحوا كل ما يدل على معالم هوية هذا الشعب: « أنه سليل النار التى خلقت منها الملائكة، والملائكة لا ترتجف يا أحمد. ص ١٠٤».

وهذه قد تكون استعادة للأسطورة الكردية، وطقوس الديانة الأرادشتية، وهذا التمثل أو الاستعادة التاريخية للأسطورة، يأخذ شكلها التعبيرى فى الرواية سمة واقعية حيث يربطها الكاتب مع الحديث الأساسى فى عملية السرد الروائى، مما يعمق إحساس القارىء بواقعية هذا الاستحضار التخيلى للأسطورة الدينية التى مرت عليها آلاف السنوات، ولسنا هنا بصدد مدى مصداقيتها، أو استحضارها من قبل المؤلف بهذ االشكل أو ذاك، إلا أنها تظل فى الصميم حالة نفسية كردية عميقة فى جذورها، ونزوعها لماض قد يبعد عنها شبح الحاضر، وضغوطه، واضطهاداته: «.. هكذا خلق يا أحمد.. وعلينا أن نرفده بالماء، ونبقيه فى الظل.. الضوء حيلة وهذا الجالس هناك هو على شاكلة الضوء.. فى الضوء تشتد أحابيله، لأن الضوء من مادة نسيجه النارى، يا أحمد، وكلما خففنا من وهجه النارى، خففنا من شهوته إلى الضوء. أتفهم.؟ ـ ص ١٠٤».

ولأن أشخاص سليم بركات الروائية محكومون على الدوام بقوى أكبر من أحلامهم ومقدراتهم - بحكم كرديتهم، ربما!- فما عليهم إذن إلا أن يؤجلوا ما يدعوهم إلى مجابهة هذه القوى وبكل الوسائل المتاحة لهم؛ وهذا ما نلاحظه كذلك فى روايته الأولى «فقهاء الظلام» حين تظهر شخصية «بيكاس» الذى يرفض كل ذاك الواقع الذى يعيشه ذووه، ويدعوهم إلى مراجعة كل الأمور، والحسابات، وتصحيح الجغرافيات والحدود من جديد؛ عندئذ يضطر الجميع إلى إعلان موته، للتخلص من هذا الـ «بيكاس» والذى أساساً، يدعو لما يحلم به الجميع، إذ أنهم ليسوا بقادرين إلا للتأجيل،أو التناسى، ضمن ظروف موغلة فى القهر.

هكذا وكأن مسألة التأجيل، أو الانتظار، هى كل طباع هذا الشعب الذى يؤرخ له الكاتب فى جميع كتاباته:؟.. «هل الانتظار هو كل طباعنا ؟ نعم يا عمى موسى، قبل أن نموت كان الانتظار هو كل طباعنا، ردَّ أحمد -. ص ٨٥».

أما بنات موسى موزان وحفيدته هبة، فيحركن الأحداث عبر خيوط خفية ومهمات (نسائية) لاسيما حين يرقدن فى أسرتهن استعدادا للنوم إذ يستعدن تفاصيل اليوم والعالم من حولهن وينسجنها بخيالاتهن المريرة يثرثرن عن أشياء يتداخل فيها الواقعى بالخيالى والأسطورى باليومى، وهبة هى الأكثر حضوراً فى مسرح الأحداث، صبية فضولية بالمعنى الشمولى والأكبر، تبحث عن، وفى، كل شىء، وهى لم تر طائرة من قبل، ولا السينما، ولا السفن، إلا ما سمعته من خالتها ستيرو» وهى تصف لها صورة لسفينة «نوح» التى رست على جبل «جودى» هذا الجبل الذى يقع فى الطرف الآخر من الحدود القريبة من منزلهن (فى كردستان تركيا)، وهبة هى الرسول الأكثر سرعة فى نقل أخبار المستأجرين لمنزلهن الغربى، لأمها وخالاتها، بل ,ها ت 'فق اباها وجدها أثناء عملهما اليومى، فى حفر السَاقية :لك، كما إنها تحاول مع المستأجرين، فيما بعد الوصول إلى البيت - حيث المخلوق النارى - وقد صار هذا الأمر يعنيها، دون أن تعرف لماذا وكيف؟ وكان جدها موسى موزان يشرح لها الكثير عن ذلك البيت، والمخلوق النارى، وتدفعها رغبة غامضة، ذات مرة أن تقوم بعمل ما ضد هؤلاء الجنود الفرنسيين، بعد مقتل والدها وجديها:» .. وقد حاذت هبة آخر مركبة تشكل مؤخر القافلة، وهى لم تكن غير «جيب» عسكرية؛... تقل جنديين؛.. وهما يلويان عنقيهما صوب هبة الراكضة، التى لم تفارق عيناها وجهيهما.. وبغتة توقفت الفتاة عن الركض.. لتستل حجراً ملء قبضتها وتتابع بعد ذلك ركضها صوب الجيب من جديد... فيما لاح للفتاة، للمرة الأولى، شبح بندقية مركونة إلى فخذ الرجل.. فخففت من هرولتها، ثم أرخت يدها المرفوعة بالحجر وتوقفت فى منتصف الطريق الأسفلت تشيع القافلة ببريق فى عينيها لم يكن غضباً، بل هو لهفة إلى المضى فى لعبة تأجل مرحها... وقد أرخت هبة بعد ذلك قبضتها عن الحجر دون أن تسقطه - ص ٦٨ - ٦٩ .

وتظل تكبر «هبة» مع الأحداث، تكبر وهى ترافق خالتها «ستيرو» أو تتشاجر معها، وكانت الأكثر قرباً إلى «الأشباح العائدة من موتها (جداها وأبوها) وكأن هؤلاء - يعودون من موتهم ليحرسوا هذه الطفلة الامتداد لهم جميعا، والتى كادت مرة أن تفتح باب ذلك البيت المهجور

وسط شجرات التوت وتطلق سراح «المخلوق النارى» وها هى تكبر فى نهاية الأحداث ويتكور على صدرها ثديان يكبران مع الأيام:«.. تشد طرفى سترتها على صدرها كأنما تحمى مملكة عمرها ـ ص ٢٦٩».

والنساء الخمسة، إذ، يؤجرن المنزل الغربى لضيوف طارئين، دخلوا البيت أثناء غيابهن وحين عدن من التقاط الحشائش قرب النهر ـ الذى يحرسه جاجان بوزو، من قدر خفى ـ تفاجأن بوجود هؤلاء فى منزلهن! (مكين وأختاه نفير وكليمة، والمخلوق حمال الأقفال والأمتعة، وكانوا يدعونه «الكلب»! وبعد مداولات ونقاشات يحسمن الأمر ويؤجرن المنزل لهؤلاء الذين يحملون معهم الكثير من الخرائط والرقائق والمعادن والأقفال، وكأنهم «بعثة للآثار» ويبدو أنهم قد أتوا من كردستان الشمالية (فى تركيا) وفى الليلة الأولى، يدفع الفضول ببنات موسى لاكتشاف سر هؤلاء الضيوف، فيرسلن هبة تحمل لهم طعام العشاء، ومن ثم تستطلع أخبارهم، وحين تدخل غرفتهم تجد أن كل شىء قد تبدل، وكان مكين يجلس قبالة «الكلب» ينظر كل منهما فى الآخر وبينهما قطع الحديد والأقفال، فى حين كانت كليمة متكئة بمرفقها على وسادة وأمامها رقعة جلدية مستطيلة عليها رسوم وخرائط عليها إشارات وخطوط ومربعات، تقول كليمة لهبة التى جلست تتفرس معها فى الرقعة الجلدية:« هذا جلد مرسوم عليه بيتكم.. وفى الأسفل. هذا هو الجسر، تعرفين الجسر؟ واستطردت وهذا هو النهر «تعرفين النهر؟»

فتمتمت هبة مؤكدة: تنزله إوزاتنا كل يوم وهذه هى الهضبة أضافت كليمة.. ثم نقلت بصرها مسافة صغيرة: «هذا..» وتضيف: هذا موقع الجن!

ـ أتعنين الجن حقا؟ »

ـ الجن !» رددت كليمة العبارة ضاحكة وهى تبدى استغراباً كأنما لم تتفوه باسم تلك المخلوقات قبل برهة ثم غمرت هبة بإحدى عينيها: «الجن؟ لابد أنها تسكن هذا المكان» وطأطأت فاختفى وجهها فى الظل الذى انسدل كقناع عليه: ألا تسمعين الصخب؟ ـ ص ٣٤».

وبعد أن تشير لها كليمة على الخريطة وتشرح لها الأماكن موضعاً إثر موضع، بدأت الأسئلة المؤجلة، عن ذلك البيت، المخفى بين شجرات التوت:

ـ لابد أن أحداً زار هذا البيت.

فردت هبة دون مقاومة: «أبى كان يزوره مع جدى».

ـ أبوك وجدك، قالت كليمة دون أن يكون فى نبرتها أى تساؤل، فكررت هبة: «أبى وجدى من زمن بعيد».

وحين تعود هبة من عندهم، تبدأ أمها وخالاتها بالأسئلة عن المستأجرين، إلا أن هبة تتردد فى الإجابات الكافية لفضولهن؛ وعندما يكتفين بما عرفنه من أخبار الضيوف، يقررن النوم إلا أن هبة لم تستطع النوم: « بل ألقت فكرها إلى مكين الذى بدا لها ـ حين نظرت إليه لمحاً فى جلسته قبالـ« «الكلب» ـ قريب الملامح إلى شخص ما، لم تتأكد ذاكرتها أنها رأته بل توجسته. وقد عمدت «هبة» إلى مقارنة غير مفصلة بين «مكين» وأبيها «أحمد كالو» فتشتت حكمها.... بينما قربت هبة رأسها أيضاً من وسادة أمها لئلا تسمع همسها خالاتها:

ـ أكانت لأبى غمازتان؟.

غمغمت «هدلة» حروفاً غير مفهومة.... كانت أبعد، قليلاً فى فكرها، من أن يصلها سؤال هبة الصغير. وهو سؤال لم يصل - بالطبع - مسامع الكلبين «توسى» و«هرشة» المتكومين داخل فجوة فى سور الخرنوب، ولو وصل مسامعهما لما حرك فيهما ساكنا - ص ٥٢».

وهكذا إذن، تستكشف هبة التشابهات الغامضة، لتكون الطفولة الأكثر فاعلية فى مسارات الحياة والأكثر انشغالاً بالذى لا يهم (الطفولة) لكن الكاتب سليم بركات وعلى الدوام لا ينسى ما رآه وشهده هو فى طفولته، فيعود إليها هنا فى شخصية هبة، وفى «فقهاء الظلام» فى شخصية «كرزو»، و«دينو» فى رواية «الريش».

وهكذا أيضا، فالمستأجرون الطارئون يشغلهم كذلك أمر ذلك البيت ومخلوقه النارى، وبعد محاولات وزيارات عديدة من ترددهم على البيت ذاك، ومعهم حمّال الأمتعة والأقفال» وبعد محاورات يائسة، يبتعد مكين وأختاه كليمة ونفير، عن البيت تاركين الأمر للحمال «الكلب» كما يسمونه، عندئذ يبدأ النقاش بين المخلوقين ويسأله المخلوق النارى:

- الا تسألهم لماذا يأتون بك إلى؟

- لا... ردّ حمال الأمتعة - ص ٢١٣.

ولكن فى نهاية الأمر يقنعه الحمّال بالخروج، ليتناقشا معاً عن الجهة التى سيتجهان إليها:» لماذا تسألنى وأنت تعرف أكثر، قال حمال الأمتعة، مضيفاً: اختر جهة تناسبك انت، اختر أى شىء.

- «الشمال» قال المخلوق النارى، فرد حمال الأمتعة:

- إلى الشمال إذن.

- الن تسألنى لماذا اخترت جهة الشمال؟ سأله المخلوق النارى، فأبدى حمّال الأمتعة زفرة خفية دليل ضجره قائلا: «تختار جهة المياه - ص ٢١٥».

إذن يختار الجهة الكردية: « الشمال»؛ منذ سنوات طويلة صارت جهات الأكراد كلها «الشمال» ! فحروبهم، وثوراتهم، وانتصاراتهم، وانكساراتهم، ومجازرهم، تبدأ بالشمال وتنتهى بالشمال، (وإن كانت الكلمة هذه قد أوجدت بادئ ذى بدء لدلالة سياسية، كانت الغاية من إيجادها هى حصر القضية الكردية ضمن «مشكلة داخلية» لهذا البلد أو ذاك من البلدان التى تقتسم كردستان، وهكذا حين يكون هناك حديث عن كردستان، فإنهم يستخدمون لفظة الشمال وليس كردستان، كمحاولة يائسة لطمس وإخفاء هذا الاسم من الوجود الجغرافى!) ولا بأس.. فالشمال صار يعنى، ولا يلغى!

وسليم بركات له الشأن الأكبر مع هذه الجهة، فى كتاباته، فالجغرافيا هى من الشواغل الهامة فى هذه الكتابات، وللمكان سلطته الأقوى على الدوام، المكان بكل حيواته، من طيور ونبات وحيوان وإنسان. وله فلسفته الخاصة فى تناول المكان : «إنها النعمة أن يراك المكان» وصمت برهة يتأمل وجه صهره المشتت فى ظل نقابه: «نحن لا نرى هذا الذى نراه» قال ذلك مقتربا من صهره الشاب المغلوب على أمر أسئلته الخفية: «المكان هو الذى يرانا يا أحمد» وكأنما استدرك الجملة التى كانت مدخلاً إلى محاورتهما، فتمتم على نحو من يقنع شخصا، بكلام

فيه يقين أخير: «حين يتغير المكان... حين..» وتطلع من حوله مستجلياً دائرة كبيرة من ذلك المدى الترابى: «نغادر هذه الهضبة، حين تتغير هذه الهضبة.: ـ

ص ١٣٠ ـ ١٣١.

وفى مكان سابق يقول على لسان موسى: «حين نعرف شخصاً ما، نعرف المكان أيضاً » ص ٨١ والكتابة عن المكان لا تاتى كتحصيل حاصل؛ بل نجد المكان يؤثر ويتاثر بالحدث الروائى ووحدة السرد مع العلاقة القوية بشخوص الرواية من جهة، ومن جهة ثانية بـ «المكان وكائناته» ثمة صلات عاطفية مكتومة او معلنة يفصح عنها الكاتب بوضوح فهناك عراك دائم بين الديكين «رش» و «بلك» وكأنهما الصدى الخافت و الصورة الغامضة لبشر البلدة المتناثرة جميعهم وثمة كلبان «توسى» و «هرشة» وإوزات ثلاث وهداهيد ودجاج وغربان تمر مسرعة من فوق الهضبة وهى تحدق بعينيها إلى أقدار الأرض، ويفتتح ـ كما قلت ـ روايته بعراك الديكين هذا العراك الذى هو على الأغلب نذير حادث أو حوادث تقع، لكائنات حية، أو لا مرئية، حيث تشارك هى الأخرى فى الأحداث (الأشباح العائدة) : والأرجح انهما ـ كديكين لا ينطقان ـ لن يفسرا ذعرهما قط لأحد، إلا أن عينى شبح «خاتون نانو» كان فى مستطاعهما رصد القلق العارم للطيرين، الذى هو مؤشر كل مرة إلى حدوث ما يحدث بين فترة وأخرى منذ الأزل أسفل الهضبة ـ ص ٢١٩».

أما إذا كنا ـ ها هنا ـ لا نود أن نحمل الأشياء أكثر مما هى تود للوهلة الأولى، فإننا ننظر إلى الديكين على أنهما ديكان فحسب، ودونما تورية أو إسقاطات، ديكان يتعاركان، مندفعان لهذا العراك بغريزة حيوانية شرسة تجاه بعضهما، وهما ليس أكثر ما كانت توصفهما هبة كلما شهدتهما يتعاركان: «إنهما مهرجان». ولكن الأمور ليست بهذه البساطة، فالكاتب يقدمهما صدى عنف وتخريب يجرى بالقرب منهما، على الهضبة التى تخفى تحت تراكماتها الغبارية وفجواتها الصخرية حقيقة وتاريخ شعب يتعرض منذ الاف السنين لكافة وسائل الإبادة وتغيير الملامح التى تخصه، وتميزه عن باقى (الشعوب) التى ترى نفسها حاكمة بقدرة (تاريخية) أو إلهية لمصائر هذه الملايين من البشر:«.. كان الوعيد الذى فى دورانهما، أحدهما حول الآخر، أكبر من أن يقدما على تنفيذه، كان وعيداً كفيلاً باقتلاع الهضبة من مكانها، بكل ما عليها، لتظهر الفجوة الحقيقية تحتها ـ ص ٢١٧ ».

ومنذ أول ظهور **لسليم بركات** ـ فى أوائل السبعينيات ـ كان معنياً بانتمائه المكانى الذى يميز هويته الوطنية، فقد كان وقتها يوقع قصائده باسم «سليم الجزيرى» (نسبة إلى الجزيرة الكردية، فى سوريا). وفى حوار أجرته معه مجلة كانت تعنى بادب الشباب، عام ١٩٧٢، (المجلة كانت تصدر فى دمشق، ربما كان اسمها «جيل الثورة» لأننى لم أستطع الحصول إلا على صفحة منها، حيث الحوار مع الكاتب) يجيب **سليم بركات** عن سؤال: (ما أزمتك التى تدفعك إلى الكتابة؟) فيقول: «أزمتى التى تدفعنى إلى الكتابة اكبر من كلماتى، ولكننى قد أوفق فى التلميح إليها إذا قلت: إنها بدأت بظهور **سليم الشاعر** إلى جانب **سليم الجزيرى**...».

هناك (أزمة) ما، إذن، وقد ظهرت منذ خطواته الأولى وهى تتعلق بهويته وانتمائه المرفوض من قبل المحيط الذى

يعيش فيه؛ ولهذا فسليم بركات حين يكتب يؤرخ، أن ثمة قهرا طويلا، ويعى كيف ولماذا، وفى «معسكرات الأبد» يؤرخ لذاكرة شعبه، وماضيه، حيث خلت من ذكره (كتب التاريخ) التى أرخت فقط (بطولات الشعب العربى السورى) أثناء الانتداب الفرنسى على المنطقة. ففرنسا أيامها تقدمت بعروض ومشاريع مغرية للأكراد، حيث دعتهم لإقامة منطقة كردية مستقلة فى الجزيرة، إلا أنهم رفضوا هذه العروض تحت ذرائع عديدة، عاطفية ودينية، و(أخوية). وحين يؤرخ الكاتب فى روايته مثل هذه الأحداث فهو يسردها ضمن مسار ومجريات الحدث الروائى، بل هى جزء من مشاغل وأفعال أشخاص الرواية وتحديدا شخصية «سعيد اغا الدقورى» صاحب ثورة «عامودا» ضد الوجود الفرنسى:/ بل ابتعدوا (يقصد الفرنسيين) عن العشائر التى تمتعت بـ «جفاف» مقلق فى مشاعرها إزاء وجودهم بالرغم أنهم حاولوا مرارا جرهم إلى حلف عبر وعود بإعطاء شبه الجزيرة الكردية، شمال سوريا، استقلالاً يمكن الكرد، هناك، من إقامة كيان ما ـ ص ٩٣.

وإزاء رفض الأكراد للتعاون مع فرنسا، واختيارهم الانضمام إلى ثورة «الدقورى» لم يكن للفرنسيين إلا أن يضعوا حدًا لهم: «طائرتان لاغير، طائرتان قادمتان من لا مكان، انخفضتا حين أدركنا القافلة ثم علتا، بعد ما القتا مفاتيح الشيطان الحديدية على زجاج العراء، فارتج الشمال من غابره الأقصى إلى غابره الأدنى، بعظام الحقيقة المدفونة فيه ـ ص ١٠٠».

والكتابة التاريخية هذه لا تأتى ـ كما قلت ـ ضمن سياق تاريخى محض، أو وصف لمشاهد من حياة آفلة، أو على شاكلة وصف سياحى! بل هى بحث عميق فى ماهية ووجود هذه الهوية البشرية التى ينتمى إليها، فشخوص رواياته مكسورة، ومقبلة دوما على مصائر تراجيدية وهناك على الدوام إحباط نهائى لكل البطولات الخرافية التى تقدم عليها هذه الشخصيات، ولعل هذا يعود إلى ذاكرة الكاتب الطفولية، فالبقعة الجغرافية التى عاش فيها الكاتب طفلاً هى بقعة مريرة، عنيفة ومتوحشة. أطفال يضعون نبات الخرشنة فى أنوفهم لتسيل دماؤهم ويتباهون بالذى تسيل دماؤه أكثر! هكذا أراد لهم الكبار، أن يقوموا بما عجزوا عنه، من قبل.

وهذه العودة الدائمة إلى الطفولة لدى الكاتب، هى بمثابة اقتصاص وثأر من ذاك التاريخ كله فماذا كانت تفعل تلك المداحل والآلات على الهضبة فى «معسكرات الأبد»؟ لم يجرؤ أحد على إجابة كان يعرفها الكثيرون، ولا العمال كانوا ليسألون عن غاية ما يقومون به:« إنهم بتحديد بسيط لم يسألوا عن غاية عملهم إذ حسبهم ـ كما قيل لهم ـ أن يمعنوا فى جعل السهل المترامى مستوياً كظهر جندب ـ قبل رصفه بحجارة تفرغها الشاحنات أكواماً ينهالون عليها بالمطارق حتى تتشظىّ رقيقة ثم تأتى المداحل فتسويها بالأرض ـ ص ١٣٦».

هذه الهضبة هى نقطة الارتكاز تستند عليها الأحداث، لكشف العوالم الخفية والمرئية فيها من جهة، من جهة ثانية، علاقة الأشخاص بها ومن زوايا عدة واعية، أو فانتازية أو «شاعرية» مغلفة بطقوس مستعادة لهذا الشعب، الذى وكأنه يتعرض لعقوبة إلهية أو قدرية بائسة، إذ يعيد الكاتب صياغتها وتركيب عوالمها عبر مشاهد سينمائية مصاغة بحرفية قوية، ومؤثرة أو عبر

استبطانات فريدة، وغامضة على قارئ لا يعرف الكثير عن هذه (الكائنات) ولم يحدثه أحدٌ - - من قبل - عن هذا المكان، الذى هو «حنين الله».

وتناول سليم بركات لمثل هذه الرموز والشخصيات وتأكيده على حضورها الحياتى، دفع بعض (الذين يدافعون ويتباكون على العروبة) بأن يوصفوه بـ «شعوبى ومعادى للعرب»! فهل يطالبه هؤلاء من أن يأتى بأشخاصه من «زيمبابوى» أم من «السلمية» ليتحدث عنهم وعن بطولاتهم؛ حتى يرفع علم (العروبة) عالياً؟! فالكاتب كردى، وعاش طفولته وصباه فى منطقة كردية ولا تزال كل أتربة قامشلى وغبارها وضجيج عرباتها فى روحه، فكيف وعمن سيكتب، إن لم يكتب عن هؤلاء؟

فالأكراد - وقبل الإسلام - كانت النار إحدى طقوس ديانتهم الزرادشتية، ولكنهم وإلى هذا اليوم وبعد آلاف السنين من اعتناقهم للإسلام، فإنهم لا يزالون يقسمون بالنار، أو الضوء، وهذه إحدى سمات الحضارة الروحية والتراثية للشعب الكردى، والتى تنتقل عبر الأجيال، ولا يمكن لملايين السنين، أو الديانات أن تمحوها.

كيف يمكن للسائق «نعمان حاج مجدلو» (الذى يعمل لدى بنات موسى موزان) أن يفكر بـ «الشعوبية» وهو يعمل من الفجر حتى أواخر المساء ليحصل على لقمة عيشه فهو حين يذهب لبيت «كانى» زوجة أخ موسى موزان ويرجوها أن تتوسط له، ليتزوج من إحدى بنات موسى، يخاطبها قائلاً:

- أتعرفين. إنك بالنسبة لى مثل خالة.. «... ثم طوّق عنقه - بل اقسم بهذه النعمة - وأشار إلى السراج، مضيفا «إنك أعز عندى من خالة - ص ١٧٠.

هذا فى الوقت الذى نجد سليم بركات يجيب عن سؤال، حول التاثيرات التى أثرت فى تجربة الكتابة لديه: « ليس لى إلا الإقرار بانتمائى إلى «تراث صغير» من المحدثين العرب،.. ولكن التراث الإسلامى تحديداً هو السلف الأوفى لانتمائى إلى لا محدودية النوع الأدبى.. التراث الإسلامى جسارة تعبيرية منفلتة حتى فى أقصى خضوعها للتشريع: الجنس والهرطقة والفقه والتصوف والحكاية والتاريخ والنحو والاستبطان والخلاف.. الخ.» (جريدة الحياة ١٩٩٤/٣/٢٧) والواقع أن هذه الإجابة تجعلنا نلتفت عميقاً إلى لغته الكتابية، إذ نجد هذا التأثر واضحاً، بل ويمكن القول: إن الصياغات اللغوية البركانية قد أضافت لهذه اللغة التراثية الكثير من الدماء الأعصاب والحيوية، فهو يصوغها من جديد فى مخبره الخاص والمجرب، مضيفاً إليها ما أمكن مما يستلزمه الموقف الروائى أو الشعرى الذى يتناوله، فهو حين يتحدث عن «مكين» الذى يعود للماضى :« وعاد بذاكرته إلى الضياء القديم الذى أضاء المياه له، وللخلق المنشأ على صورته، فاشتغل اشتغاله الحثيث على أعمدة من كل جوهر: شفيفة وكثيفة، ذات لون ومن غير لون؛ طويلة كأنما تخرق الفلك الأبعد من الفلك الأبعد، وقصيرة كأنما أسافلها تمضى عميقا فى فلك أدنى من فلك أدنى - ص ١٦٧».

إن الكاتب من خلال استخدامه لمثل هذه اللغة التراثية، إنما يقدم فلسفته وحكمته الفقهية والتى تبدو فى أعلى تجلياتها فى روايته هذه. نقرأ له إذ يقول:

«وتلك حقيقة تستطيع المياه أيضـا، أن تؤكدها دون براهين، لأن للمياه خاصية الحق مذ رفعت عليها دعائم عـرش الله، لذلك، تحـديداً، كل طوفـان تذكيـر للأرض بالكمال المنسى ـ ص ٢١٩».

ومن حديثه الأبدى معنا الغبار الأبدى، نقرأ:

ـ «الغبار هو مجد الوحدة.»

ـ «ما من مطر يغسل الغبار.. الغبار ضيف.»

ـ «الغـبـار صـدى الإلـهى فى الفـراغ الآنى لسـيـرة الإنسان ـ ص ٢٥٢ ـ ٢٥٣.

والجـانب الآخـر الذى أود التطرق له هـو الجـانب الشعرى فى الرواية، وأقول «الجـانب الشـعرى» والواقع أن الرواية عند سليم بركات هى رواية شعرية، أكيدة وهو ذو حساسية عالية فى قضايا الوعى الجمالى اللغوى وكثيراً ما يقودنا ـ وعيه هذا ـ إلى قراءة صفحات عدة فى الرواية قراءة شعرية فحسب، لولا أنه يعيدنا سريعا إلى الحـدث الروائى، أو الزمن الذى تلغـيـه هذه الكتـابة الشعرية، وبذلك فالزمن فى الرواية هو على الأغلب منداح وتدويرى ويتم التعامل مع الزمن من خلال عـلاقته بكل شخصية على حدة ففى الزمن الذى كانت «هبة» تهرول وراء الجـيب العـسكرية، كـان فى الزمن نفـسـه، تقـوم الأشباح العائدة من موتها بمشاغلها والكاتب يشير إلى هذه المسائل الزمنية خلال سرده للأحداث، وهذه الإشارة من جـانب الكاتب تأتى مقـابل الزمن الملغى أثناء الكتابة «الشـعرية» والتى هى إحدى ضـرورات الحبكة الروائية المحكمة لديه، ومن هنا يمكن القـول: إن هناك مـسـتويات عديدة فى اللغة الشعرية التى يصوغها الكاتب ويكتب بها روايته إذ إن المستوى الأول والأهم لديه كما أرى هو فى ذلك النزوع أو الميل الشـديد والعنيف نحـو التكثـيف اللغوى، حيث ينزاح «المباشر» أو «الوضوح» و «الإنشاء المدرسى» الذى يقع فيه غيره من كتاب هذا النوع من الرواية. فلحظة التخيل للحدث هى التى تدفعه لهذه اللغة الشـعرية أو المجـازية. ولا بأس من أن تكون الرواية هى الأخرى تحمل على صفحـاتها ذلك الأفق المفتوح على نصوص مفتوحة على مدى مخيلة القارئ، ولم لا يكتب «الرواية بعدة الشعر، والشعر بعدة الرواية»؟.

أليس غاية الكاتب فى النهاية الاختلاف؟ والذى يميز اللغة الشعرية لدى سليم هى أنها بمثابة الفعل المساعد لتفجير المعنى، حتى وإن كانت هذه اللغة لا تستخدم فى غير المكان الذى حدده «الأسلاف» وأكثر اللغة مجـاز، وليست حقيقة، كما يرى **ابن جنى**.

وهكذا تتصـاعد غـرائبيـة الأحداث أو «الحـقـائق» وتتراكم مع استـمرار الكاتب على هذا التدفق اللغوى التجريدى، و الشعرى المحض:

ـ «.. ثم انعطفت لتنحـدر صـوب المرمى الكلسى الشاسع، الذى علق بصخوره الملساء ضياء شارد نسيه النهار»!.

ـ .. وهى تفك جدائلها المائلة إلى الشقرة قبل أن تعيد جدلها بإحكام أكبر تأهبا للنوم الذى يبعثر الشعر بأمشاط حقيقته ـ ص ١٠٨ ـ ١١٦.

وإذا كنا نسلم بأولى مسلمات «التنظير» للفن الروائى أو القصصى. فيمكننا القول ببساطة إن الرواية هى نتاج ذهنية تخيلية لاستعادة واقع أو وقائع ومن ثم سردها

على الورق، وبالتالى فإن هذا التخيل يرتضى لغة الشعر، أكثر مما يرتضى أية لغة نثرية أو سردية أو وصفية أخرى، حتى ولو كانت تتعلق بأحداث ووقائع تاريخية ينسجها الروائى ضمن عمله وها هنا عودة لكيفية استعادة الزمن فى اللغة الشعرية لديه، إذ يقول: «.. كان الخريف فى أوله المهمل، آنذاك حيث الغيوم الغريرة تجفل إحداهن من الأخرى فتذوب والجفاف الصيفى مطمئن إلى ولاء الريح/ مغيب سريع أعقب عصر النهار ذاك، مغيب أبيض استعار من الأرض الكلسية قناع فتونه - ص ٩١»

لنعيد الآن قراءة هذه المقاطع التى وردت ضمن سياق النصوص المختارة أعلاه:

١ - علق بصخوره الملساء ضياء شارد، نسيه النهار.

٢ - النوم الذى يبعثر الشعر بأمشاط حقيقته.

٣ - الخريف فى أوله المهمل.

٤ - الغيوم الغريرة تجفل إحداهن من الأخرى.

٥ - الجفاف الصيفى مطمئن إلى ولاء الريح.!

واختيارى لهذه المقاطع يأتى ضمن مقولتى حول ما يختاره الكاتب من الصياغات الشعرية التى لا يلجأ إليها لوصف «مشاعر وجدانية» بل هى فى سياقها اللغوى العام، شواهد وأدلة أكيدة على المصائر العدمية، والخيبات الدائمة لأشخاصه، والكاتب لا يتسلط على (أبطال) روايته، على الرغم من تحفظى على لفظة (أبطال) إذ لا (أبطال) فى أعماله الروائية اللهم إلا إذا ما اضطررت لاستخدام هذه اللفظة باعتبارها صفة لشخصية أو شخصيات رئيسية فى الرواية، (والشخصية قد تكون نباتات أو طيوراً) لكن ثمة مسألة لابد من الإشارة إليها، فى هذا السياق، وهى أن شخصياته الروائية لا تتحدث بلغتها الحقيقية، فهى بالأساس تتحدث معاً باللغة الكردية وبالطبع لكل لغة علاقاتها أو أطرها وأجواؤها النفسية، والروحية، والحضارية، ومن هنا فإن مهمة نقل هذه اللغة، أو الحوارات ومن ثم ترجمتها إلى اللغة العربية التى يكتب بها الكاتب أعماله، إنما تضيف حملاً ثقيلاً إلى (أحمال) الكاتب، لكن الملفت أن هذه المسألة يعيها الكاتب، وينجح فى مهمته، أيما نجاح لذا لا نجد قط أى استخدام للهجة (أية لهجة عربية) فى كتابته، بل هو دائم الحذر كى لا تختلط لغته، بلغة أشخاصه، وحواراتهم إلا إذا ما استدعى الأمر لضرورة فنية، أو معرفية (مثلا الحوار بين موسى موزان والأشباح الأخرى).

لهذا أيضا قد يصعب على الكثيرين اكتشاف ما يسمى بـ (المحلية) فى هذه الأعمال، رغم أنها تكاد تضج وتتفجّر لالتصاقها الشديد، بذاك العالم، الواقعى والوحشى والمجهول بالنسبة للآخرين، بل واقعية سليم و(محليته) هما منبع الغرائبية لديه، إذ يجهل القارئ المكان الذى يكتب عنه ومنه الكاتب، فمن يعتقد أن «جاجان بوزو» الذى لا عمل لديه إلا حراسة ماء النهر، ليلاً ونهاراً، أو مطاردة الغيوم، هى شخصية من بنات أفكار الكاتب، فهذه مشكلته فى فهم (الواقعية المريرة، أو حتى الواقعية الاشتراكية!) وليست مشكلة الكاتب.!!

والحقيقة أن هذه الشخصيات (الأسطورية) ربما كان أغلبها على قيد الحياة، لا تزال فى تلك البلدة «المتناثرة شمالاً» - قامشلى.

وهذا الواقع (السحرى) لم يبتدعه الكاتب، ليبهر به القراء، وهو لم يصنعه بكل تأكيد، بقدر ما هو من صنع «دول» و «أنظمة» أرادت له أن يكون هكذا، فكان. **وسليم بركات** يدخل هذا (السحر المرير) بلغة هى من حقه أن يتخذها (سلاحاً) ليقتص من كل الأحداث والغرائبيات التى عاشها هناك.

ومثلما افتتح الكاتب روايته بعراك الديكين «رش» و «بلك» فهو ينهى الرواية بهما وكأنهما الشاهدان الوحيدان، يتعاركان على حقيقة مخفية، ومخيفة هى حقيقة ذاك «الشمال» الذى يتجه إليه **سليم بركات** كلما فرش أمامه سجادة الكتابة، ليكتب.

يتحدث فى آخر سطوره عن الديكين: «كانا دون صوت فى عراكهما هذا، على غير عادتهما التى درجا فيها على الصياح الاستعراضى الكثير،... أما ريشهما فلم يكن ريشاً ذلك اليوم بل هالات من شحوب الغيم تمس جسديهما وتنفصل، تتمزق وتلتحم، وهما يتدحرجان دائرياً على الطريق الإسفلت المنحدر شمالاً صوب الجسر الصغير الذى لا عمر له. وحين جاوزا الجسر انحدرا غرباً، من الحافة العالية للطريق، ليغيبا بين شجرات التوت. ـ ص ٢٧٠».

وبعد، قد يجد القارئ نفسه ينزلق هو الآخر «شمالاً» ويتجه صوب شجرات التوت، التى تخفى ذلك البيت الغامض، حيث المخلوق النارى، هناك، حين نصل أى سؤال يمكن لنا أن نلقيه على شبح أكيد، متبق من آثار ذلك المخلوق الذى رحل إلى جهة.. المياه.؟ .



سهام بيومى

خرائط للموج

فصل من رواية بنفس العنوان

يستغرقنى التطلع إلى تلك المجموعة من الصور.. شوارع دائرية وحارات ضيقة بعضها مسقوف وبعضها ذو بوابات، نساء فى ملابس طويلة فضفاضة تصل إلى أقدامهن، وأخريات ملتفات بالملاءات والملس، يسدلن على وجوههن الحبرة واليشمك والبيشة، وأخريات سافرات الوجوه، رجال يرتدون سراويل فضفاضة وجلاليب وعباءات وجبب وقفاطين اسطنبولية مع سراويل قصيرة ويضعون فوق رءوسهم طواقى وعمامات وطرابيش .. شوارع يقطعها الخيالة وقد لاذ المارة بجانبى الطريق . نساء يطللن من خلف المشربيات، باعة يفترشون الأرض بأقفاص ومقاطف معبأة بالخضر والفاكهة وأطباق من الخوص صفت فيها أنواع منها بانتظام وهم يمسكون بقب الميزان، دكاكين ذات واجهات ضيقة وممتدة فى عمق الأبنية . منازل ذات أحواش وربوع كبيرة ومنازل تتألف من عدة طوابق . مجالس لعلماء وتجار وورش حرفيين وصناع. عربات كارو وسوارس وترام يسير على قضبان تجره البغال. متنزهات وبساتين وأراض فضاء وكيمان من الأتربة وبرك ومراكب شراعية ومجالس طرب وحلقات ذكر ومجالس قضاء.

ساعات وأيام نمضيها فى التجوال، نجمع الصور القديمة ونلتقط صوراً للشوارع والأبنية وأجزاء منها وبعض التفصيلات المعمارية.. جوامع ومساجد وقصور ووكالات ومدارس وأسبلة وربوع وساحات.

تتطلع إلى القبة التى تعلو الدرقاعة فى قصر الأمير مبطنة بخشب الورد فى نقوش زخرفية متدرجة تتخللها نوافذ صغيرة من الجهات الأربع بنفس الزخارف تتيح دخول الهواء موزعاً فى أرجاء القاعة، وتغطى وتمتد إلى أجزاء من الحوائط، مقرنصات ذات ارتفاعات متدرجة، ويتصدر القاعة إيوان رئيسي مرتفع خلفه مشربية تحتل الحائط بكامله

وتحوى نوافذ صغيرة، ويطل على باحة الدار، ثم ثلاثة إيوانات يطل أحدها على حديقة خارجية، ويضم المبنى سلاملك وقاعتين اخريين بينهما سلم يؤدى إلى الحرملك والتختبوش وأماكن المبيت بالطوابق العليا حيث يمكن المرور من خلال دهاليز وممرات تؤدى إلى أجزاء القصر المختلفة دون مرور بالقاعات الرئيسية، أما الأجزاء الأخرى من القصر فتتعامد فيما بينها حول الباحة وتضم الإسطبل وحجرة الطاحون والفرن وأماكن مبيت الخدم.

كان يتشابه مع كثير من القصور التى بناها الأمراء والأعيان من سلاطين وبه وفرة من التكوينات والتفصيلات المعمارية التى يقتصر كل منها على وظيفة واحدة في الاستخدام اليومى، وقد بقيت تلك القصور بالصورة التى بنيت عليها وظلت مهجورة عبر حقب طويلة لا تحتلها سوى أسماء ساكنيها.

أما البيوت والربوع وبعض الوكالات المأهولة فقد تغيرت معالمها مع الوقت، هدمت أجزاء منها واضيفت أجزاء أخرى كحلول عملية للاستخدام اليومى وتغير الظروف المعيشية، وإن كان ذلك يتم عشوائياً كما يرى السكان ، وكان من الصعب مع هذه التغيرات والتحويرات تحديد عمرها الزمنى سوى فى بعض الأبنية المعروفة، ومعظم هذه البيوت والربوع تعيش فيها أجيال ممتدة من الأسر معظمهم من أصحاب الحرف، أما الأجزاء المعمارية فيها فهى أكثر اختزالا عن القصور حيث يتنوع استخدام أجزاء المبنى المختلفة فى أكثر من وظيفة لتفى بأكثر من حاجة فى الاستخدام اليومى.

نبذل جهداً ونحن نحاول التعرف على الكيفية التى تمت بها تلك التغيرات والتحويرات فى الأبنية ، يقودنا ذلك إلى حياة ساكنيها المتواصلة عبر أجيال مختلفة، وكيف يسرى القديم فى الجديد، ذلك بساطة الأبنية والخامات المستخدمة فيها التى لا تتناسب مع الإسراف فى بناء القصور التى سكنتها أسر وأجيال محدودة . لتبقى مهجورة حتى الآن.

نجلس تحت تعريشة الياسمين، فى ذلك الجزء المرتفع من الشاطئ الذى يشرف على الخليج، حيث تندفع مياه الفيضان بلونها المحمر محملة بالغرين ورائحة الخصوبة، تغمر الجزر المزروعة بالخضر والحقول الصغيرة المحيطة بالضفاف تفيض الترع والقنوات وتتسرب إلى البرك تعتصم منها أكواخ وبيوت الفلاحين والصيادين، يفد الناس إلى الخليج مع انكسار حدة الشمس ، يتخذون مجالساً حوله، نرقب القوارب الراسية فى الخليج وقد ارتفعت صواريها متزاحمة ومتشابكة مشكلة فراغات بأحجام وأشكال مختلفة تحتوى أجزاء من زرقة السماء.

يعد لنا الرجل العجوز الشاى وهو يواصل حديثه، يحكى لنا كيف كانت تلك الأرض خالية إلا من القليل من السكان، وكيف بدأوا يتوافدون إلى المكان وقام البعض منهم باستزراع الأرض، واشتغل البعض الآخر بالصيد ثم أقيمت ورش ومتاجر، إلى تلك القراريط والجزر المزروعة بالخضر التى عمل فيها مع أبيه، كانت تأتى الجمال والحمير لتحمل المحصول إلى أسواق المدينة، تمنى أن يذهب يوما مع هؤلاء التجار، وكان يحلم أن يمتطى النهر على ظهر إحدى تلك المراكب التى

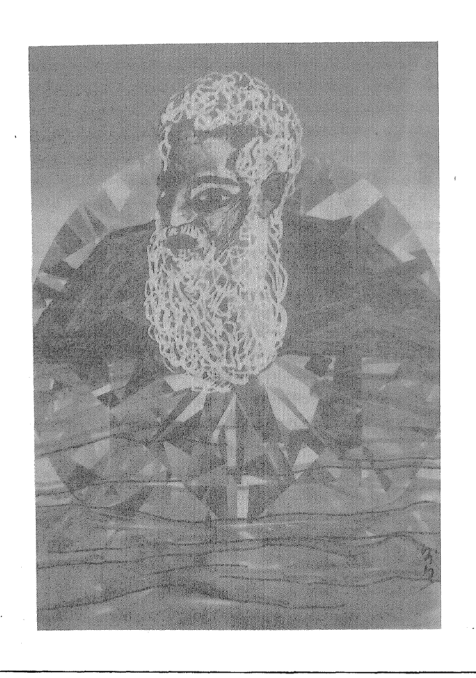
يراها تعبر أمامه محملة بالصناديق والمقاطف والبلاليص حيث يمكث الرجال أياماً مبحرين عبر النهر، يحكى عن عروس النيل التى ألقوا بها وكيف كانت تظهر لتقوى الرجال أيام الفيضان حين تندفع المياه فى القنوات وتمتلئ برك الأزبكية والفيل والرطلى.

يحكى لنا حكاية شيخ الصيادين مع الولى التى يؤكد أنه شهد أحداثها بنفسه وهو صغير، أسأله: وهل كان ذلك فى زمن الولى؟ لكنه يواصل حديثه دون توقف قائلاً: إن الوزير استصدر أمراً من السلطان بفرض إتاوات جديدة على الحرافيش، أسأله:وهل كانوا فلاحين أم صيادين أم حرافيش، فيواصل سرد الأحداث ويعيد بعضها ويضيف تفصيلات وأحداثاً ووقائع أخرى ويحذف أجزاء، يتحدث عن قوافل التجار ومراكب الصيد وعمال التراحيل ، وعن المرأة الفلاحة وبنت الشهبندر والحطاب وشيخ السقايين والعياق والشطار والخليفة وقاضى القضاة وأمير الجيوش، وعسكر الدورية والكونستابل.. شخصيات وحكايات متداخلة لا أدرى أين تبدأ وأين تنتهى، يحكيها وهو لا يحيد ببصره، ولا تستطيع نسمات الغروب الندية أن تمنع حبات العرق التى تنزلق فى غضون وجهه.

نسلك الطريق المؤدية إلى الساحة وسط الزحام، نسير متشابكى الأيدى ونشق الجموع فى صف طولى، ننطلق بالصفافير. والشخاليل المعدنية والبالونات الملونة وقد ارتدينا الطراطير ذات الشراشيب .. المقام مزدانا بالربابات الملونة والمصابيح، ونساء فى ثياب زاهية يحملن السلال وصوانى الأطعمة ويوقدن الشموع، مواكب الصوفية والمشاعلية و حلقات الذكر والإنشاد والمهرجون والحواة ورواة السير والوعاظ.. وحلقات المبارزة والغناء وخيال الظل والأراجوز والغوازى، نتوقف. فى حلقة من الناس التفوا حول دائرة من النيران المشتعلة، وشخص يرتدى. سروالاً حريرياً ونصفه الأعلى عار، يطوف بالحلقة ثم يقفز من الدائرة المشتعلة فيصفق الواقفون، وبجوار المقام ازدحم الناس واعتلى رجل مقعدًا وهو يسرد معجزات الشيخ والناس تكبر وتهلل ثم يأخذ فى العزف على الربابة، فتتصاعد الأنغام والناس تكبر وتهلل فيعيد المقاطع ونردد مع الواقفين: قل واستمع ذكرى من أنواره لمعت.

يتهدج صوته وهو يستحثهم على الإعادة مع تصاعد النغم: أيوه يا خويا أيوه لمعت ويمسح وجهه ثم يأخذ فى السرد ثانية.

تتجلى المعجزة المباركة في الوجوه، الليل يمضي وسط الأهازيج والإنشاد والطرب والرقص والأدعية والغناء والابتهالات واللهو، جموع متزاحمة وباعة يعرضون أنواعا من السلع والمأكولات وتضيع نداءاتهم وسط الزحام. تتألق الوجوه وتلتمع العيون فى حركة لا تهدأ ولا يراد لها أن تنتهى، تفيض النفس بالنشوة وتنفرط عناقيد من الضوء أمام عينى لتتسع وتملأ الدنيا بهاء.



تعلو همهمة وتتصاعد، ويعلو هرج يطغى على الأصوات . ويتدافع الناس وفرس جامح يشق الجموع، يقرقع الراكب بسوطه ويتدافع المارة على الجانبين، تتعالى الصرخات ويتدافع الناس متزاحمين ويقع بعضهم ارضايحاول الإمساك بالآخرين. أحاول أن أنتحى جانبا حين أشعر بلهب يندلع فى وجهى وكتفى ويلل فى يدى حين أتحسس موضع الألم، يجذبنى يوسف وسط الجموع ويندفع تجاه الفرس، يميل برأسه متفاديا السوط ثم يجذب الراكب فوقه ويوقعه أرضا فتتكالب عليه الناس ويتهلل البعض وأرى دوائر مزدحمة فى الساحة، وتمر لحظات ثم تقرقع سياط أخرى تفرقهم، وصف من الخيالة يتقدم ويشق الجمع فيندفع الناس إلى جوانب الساحة ثم الطرقات المتفرعة منها، وتخلو أمام الخيالة وهم يرمحون بخيولهم يتخاطفون الأسلاب، ويقرقعون بالسياط، أندفع فى طريق جانبى مع المتزاحمين وألمح المقام وحوله موائد الطعام والزينات والعقود والأحجبة والشموع، أمضى مع الخلق فى طرق جانبية ونتفرق فى طرق ضيقة ، نعبر بوابات وأبواباً فى الظلمة لا ادرى اين تؤدى بنا ولا أعرف الطرق من البيوت ، ادخل مع بعضهم إلى مكان متسع صفت به أرائك فأجلس معهم إلى أن يظهر الأراجوز فيصفقون.

- يوسف

أهتف حين أراه، وأكاد اقول للجالسين إننى أعرفه هو يوسف وأنا أشير للأراجوز. تعلو ضحكاتهم ويجلسون فى ترقب يتابعونه وهو يتسلل إلى قصر السلطان ونرى الوزير وهو ينحنى أمام السلطان، قائلا له: كله تمام يامولانا فيربت السلطان على كتفه قبل أن ينصرف وحين يستدير الوزير بوجهه نُفاجأ بأنه ابوعرام شيخ (المنسر) بنفسه، وأفراد المنسر يأتون إليه بالأمتعة التى سلبوها، يلقون بها أمامه ويوسف يرقبهم من مكمنه، يتحين الفرصة ليشير للجموع، فتندفع لتسترد أشياءها المسلوبة، يستشيط ابو عرام غضباً ويصدر أوامره للحراس بالقبض عليه، ويوسف ينجو منهم بحيلة بعد أخرى ويجعل منهم مسخرة والناس تصفق له كلما نجا من مكيدة فأصفق معهم وأنا أنظر إليهم وعينا كل منهم عالقتان به، أكاد أقول لهم هو يوسف الذى أعرفه هو بنفسه، وإننى كنت قد يئست من العثور عليه.

أسير فى الطرقات التى تضيق تدريجيا وسط مساكن متلاصقة حتى تصبح ممرات بين البيوت، الاحظ أجزاء أضيفت إلى الواجهات والفراغات بينها بحيث تجعل المبانى تبدو متداخلة ، يصعب تمييز فتحات أى منها عن الأخرى، كما تجعل الطرق تبدو متعرجة، مصاريع النوافذ فى الأجزاء التى أضيفت عبارة عن ألواح خشبية بها فتحات صغيرة ومستديرة للتهوية، وأستطيع أن ألمح فى الفراغات أجزاء لمشربيات وفراغات لعقود سدت بالحوائط وأجزاء من أعمدة حجرية ورخامية وأفاريز عليها كتابات بالخط الكوفى والريحانى ومقرنصات متآكلة، تسقط أشعة الشمس عمودية على الطرقات فتزيد من حرارة الجو المشبع بالرطوبة، ويقل عدد المارة فى الطرقات بشكل ملحوظ.

أحاول أن أحدد مسارات الطرق واتجاهاتها وشكل الأبنية، أقف فى مدخل أحد البيوت لأحتمى من حرارة الشمس . أشعر بهواء رطب وأصوات تنبعث خلفى فأستدير لأجدنى أمام ساحة واسعة مسقوفة ومزدحمة بالناس ومن جوانبها

دكاكين وعربات طعام وطاولات لباعة يعرضون أنواعاً مختلفة من السلع، ملابس وأدوات منزلية وحلى مقلدة ومسابح وبخور وبسط وغير ذلك، نساء يجلسن على عتبات الأبواب يمسكن بالمنازل وقد ثبتن الخيوط فى أصابع أرجلهن الممددة. أبواب مختلفة الأشكال والأحجام يتصدرها باب ذو درج عريض يفضى إلى ممرات يؤدى بعضها إلى ورش حرفيين ومساكن.. أشعر بتيار هواء رطب يسرى فى المكان لا أتبين مصدره تماماً، الأرض منخفضة عن مستوى الطريق والمارة يواصلون سيرهم عبر ممرات جانبية، يتطلع بعضهم نحوى بفضول.

أحاول أن أتعرف على بعض المعالم والطرق المؤدية إلى الساحة، أسأل المارة فيشيرون إلى قبو يؤدى إلى طريق على الجانب الآخر فأنفذ منه، أسير فى طرق تضيق أكثر بحيث لا تتسع فى النهاية إلا لمرور شخص واحد، أمر بأبواب وأقبية تخترق المنازل والأبنية حتى أرى جانبا من السور المرتفع وأحاول أن اتبين جانبا منه يؤدى إلى الساحة حتى أجد باباً فأنفذ منه إلى مكان متسع مزدحم بالأبواب والنوافذ وفى منتصفه شجرة كافور جلس تحتها اناس على ارائك يتبادلون الطعام والشراب، والمداح يجلس وسطهم بآلته يشيد بصاحب الكرامات ، يدعوننى للجلوس فأجلس على طرف الأريكة وأمسح وجهى بالمنديل، تنهض امرأة، فى طرف الأريكة الآخر، تتناول قلة من سبيل وتناولها للجالس بجوارها يناولها للذى يليه إلى أن يناولها لى الجالس بجوارى، أعب من مائها البارد بطعم النعناع الذى يطل عوده الأخضر من حلقها حتى ارتوى ثم أعيدها للجالس بجوارى ويتناوبون تناولها إلى أن توضع فى السبيل.

أسألهم قبل أن أنصرف، يشير أحدهم إلى باب يؤدى إلى طريق جانبية فأمضى فيها، وأجدها تفضى إلى طريق دائرية تلتف حول المنازل، تخف حدة الحرارة تدريجيا، وأشم رائحة حريفة تزداد كلما سرت حتى أدرك رائحة اليود المميزة، وأجدنى فجأة أمام البحر.

المياه تضرب فى الجدران الحجرية ، مجموعة من الصخور تنمو فوقها الطحالب بغزارة وتغطى مساحات من المياه فيما بينها . أرفع رأسى فيغشى عينى وهج ساطع ينعكس مفضضًا على صفحة المياه الزئبقية بأمواجها المتماسكة، اظلل عينى بيدى وأحاول أن أنظر بعيداً، أرى المقام وسط المياه على مسافة غير بعيدة مزينا بالنقوش والأحجبة والعقود والأعلام الملونة والشموع مضاءة بداخله.. أراه ينهض ويصعد القبة ناشرا عباءته ثم يجلس متربعاً فوقها بلحيته البيضاء الكثة التى تغطى صدره وحاجبيه الكثيفين الأبيضين، يتهدل أحدهما على جفنه ويغطى عينا نصف مغمضة بينما يحدق بالعين الأخرى فى نظرة ثابتة، أطيل النظر إليه، ويخيل إلى انه يرانى بوضوح كما أراه وهو ساكن فى جلسته.. أتراجع حتى الاصق الجدار وعيناى مثبتتان عليه وسط الوهج الفولاذى.

يتأرجح المشهد بين الوهج والظلال.. أخطو خطوات جانبية قصيرة دون أن أدير وجهى، يصطبغ المشهد بحمرة خفيفة تزداد درجة قتامتها حتى تصبح حمرة واضحة ، وأرقب قرص الشمس وهو يسقط فى المياه تدريجيا ، ويقل توهج الاحمرار حتى يختفى تماماً ويبزغ هلال بعيد فتنحسر المياه.

ظافر ناجي

تجليات التجريب في رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم

تكمن أهمّية روايات **صنع الله إبراهيم** فى أنّها كانت دائما مثار جدل ونقاشات منذ إصداره لروايته القصيرة الأولى «تلك الرّائحة» (١) التّى صودرت طبعتها الأولى قبل أن تنشر ثانية فى تاريخ لاحق.

ومصدر الجدل حول روايات **صنع اللّه إبراهيم** عائد فى اعتقادنا إلى سببين لا يقلّ أحدهما قيمة عن الآخر وهما حساسيّة المواضيع التّى تتطرق إليها والمنحى التّجريبىّ الواضح الّذى يبدو بشكل جلىّ في رواية «**ذات**» (٢) وهى آخر رواياته الخمس ممّا أهلّها لأن تكون تجسيدا لمرحلة متقدّمة فى نضج التجربة الإبداعية لديه إضافة إلى كونها مثلت منحى متميّزا يذهب فى التّجريب إلى أقصاه.

وقد جاء بحثنا فى تكنولوجيا النّصّ استجابة لطبع ما غريب فى الرّواية/ المتن وهو انبناؤها الشّاذّ على علاقة تداوليّة (Alternance) (٣) بين طرفين مستقلّين لا جامع ظاهر بينهما: قسم أوّل سردىّ وهو ما يمثّل الرّواية بشكلها النمطىّ الكلاسيكى من حيث هى نشاط إبداعى قائم على التّخييل، وقسم ثان توثيقىّ جمع فيه **صنع الله إبراهيم** كمّا هائلا من الأخبار المنشورة على صفحات الجرائد حتى جعله أقرب إلى الملفّ الصّحفىّ منه إلى العمل الإبداعى الأدبىّ.

١ ـ كلاسيكية الحكاية.

تقوم كلّ قصّة مهما كان موضوعها على حكاية ما، ولكى يضمن السّارد وصول هذه الحكاية إلى القارئ أو السّامع توجّب عليه تنظيم أجزائها بطريقة معيّنة. والمقصود من تنظيم الأجزاء هنا ليس «تسلسل الكلمات ولا حتّى العبارات بل نظام تسلسل الأحداث» (٤).

وفى إطار القيام بهذه العمليّة يجد السّارد نفسه فى كلّ نقطة من الحكاية أمام احتمالات متعدّدة فيختار احدها ليواصل نسج هذه الأحداث رغم أنّ هذا الاختيار محكوم بجملة من القيود حتىّ يواصل المتلقّي تقبّل ما بقى من الحكاية. وأهمّ هذه القيود خضوع السّرد لقاعدة السّببية أو ما يسمى بتعلّق السّابق باللاّحق ومعناها أنّ «الامكانية الأخيرة التّى يختارها القائم بالسّرد والّتى تشكل نهاية الحكاية تتحكّم فى الإمكانية الّتى تسبقها مباشرة، وهكذا إلى أن نصل بداية الحكاية» (٥). وبعبارة أخرى فإن الحكاية قائمة على جملة من الوظائف الّتى تكوّن نسيج السّرد وتتحكّم فى استراتيجيّة تطوّره.

والوظائف الرّئيسيّة فى الرّواية هى تلك «الّتى تتوافق ووظيفة العمل» (٦) أو بمعنى آخر هى الأفعال الحاسمة الّتى تتحكّم فى خطّ سير الأحداث.

وسنحاول فى هذا الباب من عملنا أن نقطّع السّرد لتعيين وظائفه الأساسيّة الّتى تبدو فى رواية «ذات» مترابطة ضمن نسق يتطوّر مع عمر البطلة. يبتدئ القصّ بولادة البطلة «ذات» أى «اللحظة الّتى انزلقت فيها إلى العالم ملوّثة بالدّماء» (٧) ثمّ ينتقل سريعا إلى مرحلة شبابها حين تعرّفت على «عبد المجيد» وتزوّجته وبهذا الزواج ينفتح الباب أمام مشاركة البطلة فى النّشاط الاجتماعىّ وذلك عبر دخولها سلك الوظيفة الّذى لم يمكّنها من تعويض ما حرمت منه بقدر ما غذّى «شعورها بالتّطفّل على مجتمع من العاملين» (٨)، ثمّ يبادرنا السّارد فى الفصل الثّالث بحكاية مشكلة أخرى تواجه البطلة وهى «مسيرة الهدم والبناء فى العمارة» (٩) الّتى شملت كلّ الشقق باستثناء شقّتها.

وإزاء هذه المراكمة الأوّليّة من المشاكل تهرب «ذات» من القاهرة إلى الاسكندرية طلبا للرّاحة عند صديقة قديمة لها باحثة عمّن يستمع إليها، وتعويضا عمّا فقدته من تواصل مع باقى الشّخصيات لكنّ «الّتى جاءت تحكى كان عليها أن تستمع إلى قصّة طويلة» (١٠). فتعود مجدّدا إلى القاهرة لتحملها الأحداث الجديدة إلى التّحجّب حتّى تتمكّن من الاندماج مع زميلاتها وتتوافق مع الأبنية الاجتماعيّة الجديدة. ومن منطلق موقعها الجديد تسعى «ذات» إلى مواجهة غشّ التّجار والمورّدين فتخوض معركة مع إدارتى الصّحة والشرطة لدفعهما إلى معاقبة العابثين بصحّة المواطنين لكنّها ترتطم بالحواجز والعراقيل الإداريّة ممّا يدفعها فى آخر الرّواية إلى السّكوت عن غشّ مماثل معتبرة أن «الموضوع تافه شديد التّفاهة» (١١) وعوض التّشكّى إلى السّلطات كالمرّة الأولى «تحاملت على نفسها فغادرت المطبخ واتّجهت بخطوات متثاقلة إلى المرحاض» (١٢). بهذه الجملة أنهى الرّاوى سرد حكايته مؤكّدا أنّ «التوافق بين البداية والنّهاية يظهر كدليل على التّناسق فى البناء الحكائىّ، وكوسيلة يعرض من خلالها المؤلّف فكره ورؤيته للعالم»(١٣) فإذا تتبعنا الخيط الرّابط بين هذه الوظائف التّوزيعيّة لظهر لنا ـ كما ذكرنا ـ توافق تطوّر الأحداث مع المراحل البارزة من حياة البطلة وهو ما سنحاول رصده فى هذه النّقاط

- انطلاق السّرد: الولادة (دم)
- الزّواج
- الدّخول إلى عالم الوظيفة
- مسيرة الهدم والبناء (التّغييرات فى العمارة)

- الهروب إلى الاسكندريّة

- التّحجّب ومحاربة الغشّ

- انتهاء السّرد: الفشل (البكاء)

وقد لفتت انتباهنا خاصيّة شبه قارّة في هذه الوظائف المذكورة وهي قيام هذه الأعمال على بناء ثلاثيّ ينتهي دائما بالفشل فكلّ وظيفة يمكن تحويلها إلى حكاية بسيطة مستقلّة رغم ترابطها العضويّ في علاقتها بتطوّر عمر ووعي شخصيّة البطلة، وكمثال لذلك يمكننا إيراد المثالين التّاليين:

- الوظيفة الثّانية (الزّواج):

أ) الخطوبة - ب) الزّواج - ج.) سجن الزّوج والوحدة.

- الوظيفة السّادسة (محاربة الغشّ):

أ) البطلة ضحيّة الغشّ ب -) مكافحة الغشّ - ج) ترك المواجهة.

لقد أكّد المثالان السّابقان لدينا انشطار الوظائف السّرديّة إلى وظائف أدنى ذات بناء ثلاثيّ ينتهي غالبا بالفشل. ورغم إمكانيّة استقلال هذه الأعمال فإنّ ترابطها يُبقي على تناسق بنيان الرّواية ويؤكّد خصائصها الحكائيّة. فقد قامت هذه الوظائف السّرديّة على منطق زمنيّ خطيّ خال من خاصية التّشويق يتابع حياة البطلة «ذات» فيمرّ من الولادة إلى الزّواج إلى «مشكلاتها مع رفاق العمل ومقاطعاتهم لها، ورفاق المسكن وأحداثهم معها. ويقترب بشكل خاصّ من معاناتها في التّحوّل التّدريجي إلى الحجاب» (١٤) حتى تتمكّن من إعادة التّواصل المفقود مع «آلات البثّ» (بقيّة الشّخصيّات) في مجتمع تطغى عليه ظاهرتان متوازيتان هما سياسة الانفتاح الاقتصادي من جهة وتطوّر الظّاهرة الأصولية من جهة ثانية.

٢ - موت القصّ/ غياب السّارد:

لقد أشرنا في مقدّمة هذه الدراسة إلى أنّ نصّ المدوّنة لم يكن قائما على مادّة حكائيّة فقط بل إنّ جزءا كبيرا منه - يقارب نصف حجم الرّواية - كان جمعا للمادة الصحفية ممّا جعل هذا القسم يطرح إشكالية معقّدة في تصنيفه، وذلك نظرا لطبيعته الخاصّة، فمادّته «مأخوذة بشكل مباشر من نتف الأخبار المشتّتة عن الحياة الاقتصادية فمادّته والسّياسيّة والدّينيّة لمصر إبّان عقدي السّبعينات والثّمانينات» (١٥) لكنّ الالتجاء إلى هذه المادّة الصّحفيّة تمّ بطريقة انتقائيّة، فلم تختر من الأخبار سوى ما تعلّق بالتّخلّف الاقتصاديّ والفساد السّياسيّ والابتزاز باسم الدّين، وشدّة قتامة هذه الصّورة الّتي قُدّم فيها المجتمع المصريّ دفعت النّاشر إلى التّدخّل بنفسه ليصدّر الرّواية بالملاحظة التّالية:

«الوقائع الواردة في بعض فصول الرّواية منقولة عن الصّحف المصريّة، القوميّة منها والمعارضة، ولم نقصد بإعادة نشرها تأكيد صحّتها أو المساس بمن تناولتهم وإنّما قصد المؤلّف أن يعكس الجوّ الإعلاميّ العام الّذي أحاط بمصائر شخصيّاته وأثّر فيهم» (١٦).

في هذا القسم من الرّواية يتوقّف السّرد العاديّ للأحداث ويختفي السّارد ليترك القارئ وحيدا في واجهة كمّ هائل من الأخبار المتعدّدة المصادر والمواضيع لكن رغم غياب التّعاليق فإن أثر هذا السّارد موجود في اختيار الوثيقة الإخباريّة ممّا يجعله متحكّما بشكل غير مباشر في توجيه القارئ نحو هدف أعمق لا يظهر للوهلة الأولى.

وفى سؤال صحفىّ طرح على صنع الله ابراهيم حول «هذا الكم» الكبير من الوثائق والجهد الأرشيفىّ خصوصا فى ذات...» [17] أجاب: « وجود الوثيقة عندى هو مسألة طبيعيّة خالصة. انا أحبّ الجانب التّوثيقىّ وأشعر بأنّه مسألة مرتبطة بالأشياء التى أعملها. ولكنّ تنظير هذه المسألة أمر لا يعنينى كروائىّ» [18]. هنا ينتهى دور الكاتب ويبتدئ دور الباحث فتطرح أمامه جملة من الاسئلة وخاصّة ما تعلّق بدور الرّاوى فى هذا القسم التّوثيقى. الّذى طغت عليه «الرّوية المجمّعة» حيث يتابع القارئ الحدث نفسه مرويّا من قبل شخصيّات عديدة» [19] وتبرير ذلك أنّ هذه الفصول تناولت أحداثا اجتماعية وقعت - فعلا - تاريخيّا ممّا جعلها موضوعا ذا حساسية يصعب الإلمام بمختلف أبعاده إذا وقع تلقّيه عبر راو واحد. وقد لا حظنا أنّ عدد الشخصيات الرّاوية يكثر ويتنوّع كلّما كان الموضوع اكثر إحراجا وخاصّة إذا ما تعلق الأمر بالأحداث ذات الصّبغة السّياسية ففى تلقّى خبر تمرّد جنود الأمن المركزىّ» [20] يجد القارئ نفسه أمام عدد كبير جدّا من الرّوايات لنفس الحدث يغلب عليها تناقض المصادر بل وحتّى المواقف، وعلى سبيل المثال لا الحصر سنورد بعضها: «ضابط بالأمن المركزىّ»، «جندىّ أمن مركزىّ»، «صحيفة الأحرار اليمينية»، «صحيفة أمريكيّة» «أحزاب المعارضة»، «صحيفة الأهالى اليساريّة»، «إبراهيم نافع رئيس جريدة الأهرام»، د. «أحمد عبد الغفّار»، «الصحف الحكوميّة تعترف»...

لقد خيّرنا إيراد كلّ هذه المصادر لأنّها تجعل من الحدث ذاته - أى تمردّ الجنود - يتلوّن بلون سارده فقد جاء تصويره مختلفا تماما من سارد إلى آخر ومكتسبا صورته تلك من طبيعة المرجعيّة الفكريّة أو الموقف السّياسىّ، أو الموقع من الأزمة نفسها إذا كان الرّاوى طرفا مباشرا فيها.

٣ - تكنولوجيا النص:

لقد فصلنا فيما تقدّم من هذا العمل بين قسمين - منهجيّا - ونحن نعلم أن وجودهما فى داخل دفّتى النصّ الواحد له اكثر من دلالة ويؤكد وجود علاقات ضروريّة لوجودهما على تلك الشّاكلة.

أ - العلاقة البنيويّة:

فى الفصل الأوّل يقدم لنا الرّاوى البطلة موظّفة فى أرشيف إحدى الصّحف الكبرى فيورد بذلك مبرّرا داخليّا للقسم الوثائقىّ ويخلق بذلك سببا لهذه النزّعة التّوثيقيّة من داخل الوظائف السّردية وبذلك تصبح التّقنية التّسجيليّة نابعة من الدّاخل وليست مفارقة للنصّ (Para- Textuelle).

ولقد ذكرنا أنّ «الوظائف» الأساسيّة الّتى يقوم عليها السّرد خمس وهى على التّوالى:

١ - الزّواج

٢ - الوظيفة

٣ - الهدم والبناء

٤ - الهروب

٥ - محاربة الغشّ والتحجّب.

فإذا ألغينا منها ما هو ذاتىّ محض وهما وظيفتا «الزّواج» و«الهروب» بقيت لدينا ثلاث وظائف قد تكون

مشتركة بين العديد من الشّخصيات، وخاصّية ارتباطها بالبطلة وانفتاحها على بقيّة الشّخصيات ـ فى الوقت نفسه ـ هيّأها لأن تكون محمّلة بالأبعاد الاجتماعية ممّا سمح لها بالاقتراب من طبيعة الوثائق وسياقاتها،وهو ما يطرح علينا مهمّة البحث فى هذه الدّلالات.

ب ـ العلاقة الدّلاليّة:

تبدو الوحدات الإخبارية فى القسم التّوثيقىّ ـ للنّظرة الأولى ـ مستعصية على أىّ من التّنظيم أو التّصنيف وذلك لكثافتها واستقلاليتها الظّاهرية عن بعضها، لكن بشئ من التّعمق يمكن لنا إرجاعها إلى مجموعات كبرى سننظّمها باعتبار حجم تواترها:

- الفساد السّياسى،
- غلبة قيم السّوق (النّظرة الماديّة للحياة)،
- تنامى الظّاهرة الأصولية الدّينية،
- انهيار قيمة العمل.

فالمجموعة الأولى تبقى إطارا عاما لبقيّة الوقائع بحكم مسؤولية القرار السّياسى فى توجيه المجتمع، أما المجموعات الثّلاث المتبقّية فتلائم كلّ واحدة منها دلاليّا وظيفة من وظائف السّرد فتتوزّع كالتّالى:

الوثائق	وظائف السرد
ـ الفساد السيّاسىّ	ـ محاربة الغشّ
ـ غلبة قيم السّوق	ـ مسيرة الهدم والبناء (الاستهلاك)
ـ ظاهرة الأصوليّة	ـ التحجّب
ـ انهيار قيمة العمل	ـ الوظيفة الصورية للبطلة ولغيرها من الشخّصيات الرّوائية.

وهكذا يبدو لنا أنّ السرد من حيث هو نشاط تخييلىّ لم يكن غير عملية تصغير لما ذكر فى القسم التوثيقى فتصبح الرّواية ـ من حيث هى حكاية ـ عيّنة مصغّرة لما يجرى فى المجتمع إضافة إلى «الوظيفة الجماليّة (الّتى تقوم) بها عملية التّركيب (الّتى تتحوّل إلى ممارسة) دور المنشّط لوعى المتلقّى والمثير للذّة الاتّساق لديه» (٢١) فتدفعه دفعا إلى محاولة التّركيب فيصبح تبعا لذلك طرفا مباشرا فى الرّواية إذ يصبح لدى القارئ هامش من الحرية فى إعادة تنظيم بعض مقاطع الرّواية.

لقد انبنت الفصول السّردية فى هذه الرّواية على «أعمال» بسيطة أقرب إلى النّشاط الإنسانى اليومىّ وقد ناسب ذلك منطق بناء «الوظائف السردية» الّذى قام على التّطوّر الخطى للزّمن (logique chronlogipue) الّذى يتوازى مع تقدّم عمر البطلة وهو أكثر الأشكال السّردية بساطة وكلاسيكيّة فى جنس الرّواية، لكنّ هذه التّقليدية سرعان ما تغيب لتفسح المجال لأقصى درجات التّجريب بالنّظر إلى البناء العام للرّواية الّتى أقامها **صنع الله ابراهيم** على توزيع ثنائى يتقاطع فيه التّخييل بالواقع والسّرد بالوثيقة الصّحفية.

خاتمة:

لا تعتبر ظاهرة استغلال الوثيقةحكرراً على هذه الرّواية فقد استعملها المؤلّف نفسه فى بقية رواياته مثل «نجمة أغسطس» و «اللّجنة» و «بيروت بيروت» و «تلك الرائحة» (٢٢) بل إنّ هذه الظّاهرة سابقة عليه، إذا استغلّها العديد من الرّوائيين مثل الكاتب الأمريكىّ **دوس باسوس** (Dos Passos) لكن تجريب **صنع الله إبراهيم** فى «**ذات**» تجاوز تضمين الوثيقة فى السّرد

إلى التوازى والتّوازن شبه الكامل بين السّياقين، ممّا حوّل اليات الرّواية من الانبناء على السّرد اساسا، إلى تقنية الكولاّج (lecollage) الّتى تلتصق فيها الأجزاء دون خيط سردىّ أو منطق ظاهر، فيوفر ذلك التشظّى مظهرا سيمولوجيّا لتفكّك المجتمع الّذى تدور فى إطاره الرّواية الّتى تحولّت إلى نموذج بنائىّ تجريبى، يفتح افقا جديدا أمام ظاهرة التناصّ وتداخل أنماط الكتابة.

هوامش:

١ ـ **صنع الله إبراهيم**/ تلك الرّائحة/ الطّبعة الأولى (صودرت)/ مكتبة يوليو/ القاهرة ـ ١٩٦٦

٢ ـ **صنع الله إبراهيم**/ ذات/ دار المسقبل العربى/ الطبعة الأولى/ القاهرة/ مارس ١٩٦٦.

٣ ـ TZvelan Todorov les catégories du secit littesaisc - com mumocation,8 Paris - 1966 - P 140

٤ ـ ميشال بوتور بحوث فى الرّواية الجديدة ـ ترجمة فريد أنطونيوس ـ منشورات عويدات/ بيروت الطبعة الثانية 1982ـ ص٩٧.

٥ ـ عبد الفتاح كيليطو ـ قواعد اللعبة السردية (دراسة) ـ الرواية العربية واقع وآفاق ـ تأليف جماعى دار ابن رشد/ بيروت/ طبعة أولى ١٩٨١ ـ ص ٢٤٥.

٦ ـ رولان بارط ـ النّقد البنيوى للحكاية ـ ترجمة انطون أبو زيد/ منشورات عويدات/ بيروت ١٩٨٨ ص ١٠٧.

٧ ـ ذات/ ص ٩

٨ ـ نفس المرجع/ ص ٢٠.

٩ ـ نفس المرجع / ص ٥٤.

١٠ ـ نفس المرجع / ص ١١٨.

١١ ـ نفس المرجع / ص ٣٥٢.

١٢ نفس المرجع الصفحة

١٣ ـ Roland Bonnaf et real˙oaeillet/ L'uneiroy du Roman/ P.U.F/ Paw 1972/P48

١٤ ـ صلاح فضل ـ تقنية الكولاج الرّوائى/ مجلّة فصول (الأدب والحريّة ج II) المجلّد II العدد ٢/ صيف ١٩٩٢/٣٣٧.

١٥ ـ نفس المرجع ص ٣٣٣.

١٦ ـ ذات/ ص ٧.

١٧ ـ سؤال جمال ربيع/ لا صلة بين عالمى وعالم كافكا/ حوار صحفى/ جريدة القدس العربى عدد ١٠٦٧ ـ ١٦ اكتوبر ١٩٩٢/ ص ٦.

١٨ ـ اجابة صنع الله ابراهيم/ نفس المرجع.

١٩ ـ T. Talorov/ Lescategoies du recit/ P 148

٢٠ ـ على امتداد كامل الفصل العاشر/ رواية «ذات».

٢١ ـ صلاح فضل/ تقنية الكولاج الرّوائى/ص 334.

٢٢ ـ حوار مع **صنع الله إبراهيم** / جريدة القدس/ ١٦ اكتوبر١٩٠٢ / ص٦.

محمود أمين العالم



قراءة لكتاب:
أساليب السرد فى الرواية العربية لصلاح فضل

قليلون هم النقاد فى أدبنا العربى المعاصر الذين يتسلَّحون فى كتاباتهم النقدية بمفاهيم ومناهج نظرية منسقة محدَّدة، يحرصون على أن يجعلوها موضع تطبيق واختبار. وهى مفاهيم ومناهج مختلفة ومتعارضة، ممَّا يعمق الحوار المعرفى والجمالى فى ثقافتنا العربية عامة. ومن هؤلاء النقاد الأستاذ الدكتور صلاح فضل.

فى تعليق قديم لى عن كتابة له عن أمل دنقل، كدت انتهى - إن لم أكن قد انتهيت بالفعل - إلى القول بأنه يقف فى حدود النقد البنيوى. على أننى بمتابعة كتاباته النقدية المتعددة والمتنوعة، تبينت أنه يستفيد بالفعل بهذا النقد البنيوى، إلا أنه يسعى بدأب إلى تطوير أدواته النقدية، وإغنائها بمختلف الاجتهادات الجديدة فى مجال النقد الأدبى، فضلا عن اجتهاده الخاص، ولعل المهمّ المنهجى الأكبر الذى يسيطر على كتاباته الأخيرة هو تحديد التقنيات المهيمنة فى التعابير السردية الأدبية عامة، محاولا الكشف عن تجلياتها المختلفة، بعد أن طاف طويلا بمختلف المحدِّدات النظرية للدراسات النصِّية. ولعل كتابه أساليب السرد فى الرواية العربية أن يكون من أبرز مساهماته فى هذا الشأن.

فى هذا الكتاب، يختار د. فضل هدفه بشكل محدد. فهو يحرص على تجنب صعوبة النقد الحديث واستعصائه على القارئ العادى [ص٩] بما يمتلئ به من منهج أكاديمى خالص يستند إلى الرسوم والجداول البيانية المجافية بطبيعتها للحسّ الفنى والتذوق النقدى لألوان الشعرية المتفاوتة [ص٨] دون أن يعنى هذا الاستغناء عن هذا المنهج، وإنما يكون القاعدة المعرفية الصلبة «التى تنطلق منها وعلى هديها الممارسات النقدية

العامة التى لا تفقد بهجة المصاحبة الحميمة للنصوص بمنطق الأدب ولغته الأثيرة» [ص٨].

وتأتى كتابات الدكتور صلاح فضل تطبيقاً مخلصاً لهذا، فهى فى الحقيقة معالجة نقدية لا تفتقد الركائز النظرية المنسقة العميقة، وإن تكن تتسم فى الوقت نفسه بالمعايشة الحميمة للنص الأدبى تحليلا وتقييما، بلغة تجمع بين الدقة والرصانة من ناحية والجمال والحيوية من ناحية أخرى، فضلا عن سعة الأفق الثقافى. وقد نتفق أو نختلف مع النتائج التى تنتهى إليها دراساته، ولكن تبقى دائماً قيمتها الجادة المتميزة.

يحرص د. فضل منذ البداية على تأكيد أن النقد المعاصر لم يعد «يتحدث عن المادة القصصية اعتماداً على مضمون الخطاب السردى وتوجهاته المذهبية، فقد انتهت - كما يقول - سيادة الأيديولوجيا وشعاراتها القديمة» [ص٩]. ولهذا فقد كان مسعاه هو أن «يستخلص من جملة المعارف التقنية فى السرديّات عدداً من المؤشرات الدالة» [ص١٠] التى تسمح «بإقامة تصنيف نوعى جديد للأساليب السردية، أى من تحديد تقنيات السرد المختلفة». ولقد أفضت قراءته لعدد من الروايات إلى بلورة ملامح لثلاثة أساليب سردية مختلفة، هى الأسلوب الدرامى، والأسلوب الغنائى والأسلوب السينمائى - والملاحظ أن هذه الأساليب الثلاثة مستمدة من أجناس وأنواع أدبية وفنية هى المسرح والشعر والسينما.

ويرى د. فضل أن هذه الأساليب السردية الثلاثة إنما ترتكز على ثلاث مجموعات ثنائية من العناصر الروائية هى **الإيقاع والمادة والرؤية**. فالإيقاع كما يقول ينجم عن حركتىْ الزمان والمكان، والمادة هى حجم الرواية وطبيعة لغتها، أمّا الرؤية فتتعلق بكيفية عمل الروائى وتوجيه المنظور [ص١١] وليس ثمة فاصل بين هذه العناصر - كما يقول د. فضل -، وإنما الفصل بينها فصل إجرائى تحليلى خالص. ولهذا ففى الأسلوب السردى الدرامى يسيطر الإيقاع، بمستوياته الزمنية والمكانية، ثم يعقبه فى الأهمية المنظور ثم المادة. أما الأسلوب الغنائى فتغلب عليه المادة ثم يعقبها فى الأهمية المنظور ثم الإيقاع. أما الأسلوب السينمائى فيسود فيه المنظور، ويأتى بعده الإيقاع ثم المادة [ص١٢]. ويخرج د. فضل الملحمة من هذا التصنيف، برغم أنه يجدها فى العديد من الروايات العربية المعاصرة التى تهيمن فيها المادة الروائية على بقية العناصر، وإن يكن يجعل الصبغة الملحمية أقرب إلى الأسلوب الغنائى، وهكذا، فإن ما يميز أسلوباً سردياً روائياً عن أسلوب آخر هو مدى هيمنة عنصر من هذه العناصر على ما سواه.

وتأسيساً على هذا تبدأ قراءة د. فضل لبعض الروايات العربية المعاصرة، وتصنيفها مستبعداً كما يقول الجانب الذاتى فى هذه الروايات أى أسماء مبدعيها أو شخصياتهم أو أقدارهم أو توزعهم الإقليمى أو الوطنى، ومستبعداً كذلك توجههم الأيديولوجى أو المذهبى، حتى يصبح أساس التصنيف الوحيد الصالح للتمييز العلمى الصحيح هو نوع الأساليب التقنية الناجزة وجمالياتها الوظيفية. [ص١٣] أو بتعبير آخر «أن نتساءل مع كل نص ما هو التشكيل المسيطر وإلى أى أسلوب ينتمى» [ص١٣٣].

وبرغم السلامة الشكلية لهذا التوجه المنهجى، فإننا قد نلاحظ منذ البداية أنه كان من الطبيعى - أن يثار

سؤال حول أسس التقنيات السردية الثلاث التى يقيم عليها د. فضل تصنيفه للأساليب المختلفة. فعلى أى أساس مثلا يمكن القبول بأن الأسلوب الدرامى يسيطر عليه الإيقاع بمستوياته الزمنية والمكانية؟ بل ما هى الدراما فى السرد الروائى، ألا تختلف عن المفهوم العام للدراما؟ ثم ما هى الأسس التى تجعل الأسلوب الغنائى تهيمن عليه المادة مع أن الإيقاع قد يكون أكبر هيمنة؟ ثم هذا الأسلوب السينمائى، الذى يهيمن عليه المنظور، ألا يخضع الأسلوب السينمائى نفسه للغنائية أحياناً أو الدرامية أحياناً أخرى، بل قد يكون التعاقب والتتابع الزمنى والمكانى فى الأسلوب السينمائى هو الذى يشكل بنيته الأساسية. لا أريد أن أفرض رأياً ولكن - فى تقديرى - أن مناقشة وتفسير السمات المختلفة للأساليب السردية المختلفة كانت تحتاج إلى مزيد من الإيضاح بدلاً من فرضها بشكل توقيفى منذ البداية. ثم هذا الاستبعاد المنهجى القاطع للعوامل الذاتية والأيديولوجية فى دراسة الأساليب السردية، هل يتيح لنا بالفعل معرفة علمية صحيحة بهذه الأساليب!؟ ولعل الملاحظة البارزة فى الدراسات التى قام بها د. فضل فى هذا الكتاب بروز التقييم الأيديولوجى بشكل صارخ أحياناً على حساب الدراسة السردية. ولعل بنية العمل المدروس قد فرضت عليه ذلك.

عذراً لهذا المدخل التساؤلى الذى ما قصدت به إلا القول بأنه كان من الضرورى أن يبدأ الكتاب بتفسيره للعناصر والسمات التى حددها لتقنياته المنهجية قبل أن يأخذ فى تطبيقها.

ولننتقل الآن إلى قراءة التصنيف الثلاثى الذى يعرضه لأسلوب السرد الروائى.

١ - السرد الدرامى :

يقدم د. فضل ما يسميه بالسرد الدرامى فى ثلاثة نماذج روائية هى «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ، و«الولاعة» لحنا مينا و«خالتى صفية والدير» لبهاء طاهر.

وفى تأكيد ما يسميه د. فضل بالسرد الدرامى يتبين د. فضل فى رواية «يوم قتل الزعيم» عنصرين متعادلين فى هذا السرد هما الإيقاع والمفارقة. فالضفيرة المؤلفة من جدل هذين العنْصرين - كما يقول - هى التى تفسّر بنيته الدرامية وجهازه الدرامى المؤثر [ص٢٠]. على أن الإيقاع فى الراوية لا يعنى فى المقام الأول درجة سرعة احداثها وإنما - كما يقول - سرعة عملية القص ذاتها التى يمكن قياس سلم إيقاعهامن حذف واختصار وتعادل بين زمن الحكاية وزمن القول، والتباطؤ والتوقف. وهى جميعاً تعبر عن الزمن فى سلم الإيقاع الروائى. إلا أن هذا الإيقاع يتداخل بالضرورة مع منظور الشخصيات فى الرواية، مما يضاعف من تعقيده. ولهذا تكاد تخرج بنا الدراسة من نظام أسلوب السرد إلى بنية أحداث الرواية نفسها، وإلى التوازنات والمفارقات بين أحداثها وشخصياتها، التى يحرص د. فضل على تحديدها تحديداً كميًا، لبيان مدى التعادل بينها، ففى دراسته لقياس الإيقاع الروائى بين الإيقاع الكتابى والإيقاع الزمنى ينتهى إلى القول بأن هناك تعادلاً بين الإيقاعين، وذلك فى المقارنة بين المشاهد الحوارية والسرد. وكذلك الشأن فى دراسته للعلاقة بين زمنية أحداث الرواية ووحدات الكتابة، فإنه ينتهى إلى تأكيد سيادة التوازن الدرامى. ثم هو يؤكد هذه الدرامية المتوازنة باستخدامه لقضية المفارقة التى نجدها سائدة فى الرواية. على أننا

فى دراسته للمفارقة فى الرواية، نكاد نخرج من إطار السرد إلى إطار السياق الحدثى لا داخل الرواية وحدها بل خارجها [ص٢٨ ما بعدها].

وهنا يبرز السؤال الأساسى حول مفهوم الدراما الذى يسبغه د. فضل على هذه الرواية سرداً وأحداثاً: هل التقابل أو التضاد بين الشخصيات والأحداث بما يقيمه من توازن، والمفارقة بما تقيمه من ازدواج فى المعنى الواحد، هو الذى يضفى الطابع الدرامى على السرد العام للرواية؟

أكاد أتصور - عبر قراءة هذا الفصل الخاص بالسرد الدرامى فى رواية «يوم قتل الزعيم»-أن مفهوم الدراما عامة عند د. فضل هو مفهوم يقوم أساساً على إيقاع الاتساق والتوازن بين طرفيْن متعارضين سواء فى المعنى النصّى أو بين النص والواقع. وبرغم أن د. فضل يشير إلى سمة الصراع فى مفهوم الدراما إلا أن المفهوم السائد للإيقاع الدرامى عنده يفتقد الدلالة الصراعية والتجاوزية المتصاعدة لمفهوم الدراما. فضلا عن أن مفهومه الدرامى القائم على التقابل والمفارقة نستطيع أن نتبينه فى أغلب الأعمال الأدبية سواء كانت درامية أو غير درامية. بل أخشى أن أقول إن د. فضل - كما سنتبين بشكل أكثر تفصيلا فيما بعد - يتبنى مفهوماً معيارياً أساسياً وحيداً للبنية الروائية - سواء كانت سرداً أو أحداثاً هى بنية الاتساق والتوازن والوحدة العضوية عامة، والتى تكاد هى نفسها أن تكون مفهومه الخاص للدراما السردية أو السردالدرامى.

فإذا انتقلنا إلى دراسته لرواية «الولاعة» لحنا مينا، وجدنا أنه برغم تقييمه الكبير لها، باعتبارها «نموذجاً للأعمال الناضجة القوية، المستوفية للشرائط الفنية اللازمة والممثلة لتجربة الكاتب الكلية» [ص٤٦] فإنه سرعان ما ينتقل إلى تقييمها تقييماً أيديولوجيا بل ذاتياً قائلاً إن «فجوة واحدة تظل فاغرة فاها فى قلب وروح حنا مينا وهى ارتباطه الحميم الموصول فكراً وإنتاجاً بالبناء الاشتراكى النضالى الذى ظل وفيّاً له ولما يترتب عليه من أحادية المنظور الحيوى حتى اليوم» [ص٤٧] فالتزامه الأيديولوجى هو الذى كون رؤيته وتحكّم فى طريقة اختياره لمادته السردية من «خامات الحياة المبذولة أمامه» ويخلص د. فضل إلى القول بأن الخاصية المنبثقة من هذا الموقف والممثلة للملمح الأسلوبى الأبرز لديه هى تراجع اهتمامه بالتقنيات الفنية الروائية المحدثة أمام استجابته العفوية لضغط مادة الواقع عليه [ص٤٧].

وأتساءل هنا: إذا كان لدى حنا مينا - كما يقول د.فضل - «شراهة عظمى فى تسجيل نمط الحياة التى اكتوى بها فنّاً»، فما الذى يعيبه إذا كانت نتيجة هذه الاستجابة وهذه الشراهة عملا فنياً!؟ ثم ما هو المعيار للحكم على القيمة الفنية لعمله؟ هل من الضرورى أن ترتبط هذه القيمة الفنية بتبنّى التقنيات المحدثة؟ أخشى أن يكون الموقف الأيديولوجى لناقدنا الفاضل - وهو حقه - وليس الموقف الأيديولوجى المتضمَّن فى روايات حنا مينا، هو الذى سبغ هذا التقييم النقدى بل كاد أن يلغيه وذلك فى قوله «فإذا مددنا أبصارنا إلى مصير العالم الاشتراكى ذاته فى الآونة الأخيرة لأدركنا أن المنعطفات الحاسمة لا تمضى فى الاتجاه الهندسى المحتوم للاشتراكية، وأن قصاراها هو تعديل مسار الراسمالية لكى تصبح أكثر عدالة وإنسانية وأشد حفاوة بالتوازن بين الحريات الفردية والقومية (....) إن حركة الحياة قد

خذلت هذا النوع من الحماس المذهبى وأوشكت أن تكذب رؤيته. ولو أن هذا الفنان العظيم كان أقل مذهبية وأشد انحيازاً للقيم الحضارية الكبرى كما تجلى فى العلم والحرية والرخاء، دون أن يجسدها فى سبيل الحصر فى الاستراتيجية الاشتراكية فحسب، لما كان فى وسعنا أن نلاحظ الآن هذه الفجوة الكبيرة فى أعماله بين الواقع والمثال، وهو الذى شبع تقريعاً للمثاليين المؤمنين» [ص٢٨].

ولا مجال هنا لتقييم هذه الأحكام الأيديولوجية للأيديولوجيه التى تبيّنها د. فضل فى أدب حنا مينا. ولكن لعل هذه الأحكام أن تتناقض مع حرص د. فضل فى بداية كتابه على تجنب تناول مضمون الخطاب السردى وتوجهاته الأيديولوجية.

على أن د. فضل ينتقل من هذا الموقف الأيديولوجى إلى تقييم نقدى عام لأدب حنا مينا، هو فى الحقيقة ـ كما يقول هو نفسه ـ مصادرة على المطلوب بحثه قبل القيام بهذا البحث. يقول: «إن كاتبنا ظل أميناً للخطاب الروائى التقليدى إلى درجة كبيرة (....) وأنه لولا قدرته الفائقة على تفجير الطاقة الشعرية الكامنة فى الحياة عن طريق استثارة التوتر الدرامى الذى يهز قارءه على وجه التحديد لما استطاعت تجربته أن تعوض هذا الفقر الواضح فى طرائق توظيف التقنيات السردية المحدثة على ما فيها من صدق وحرارة». [ص٤٩]. وهى فقرة تكاد تعبّر عن معيارية مطلقة فى الحكم على العمل الأدبى. فأى فقر فى التوظيف للتقنيات المحدثة، بل أى معنى لهذه التقنيات إذا استطاع حنا مينا بتقنياته الخاصة أن يفجّر الطاقة الشعرية الكامنة فى الحياة، وأن يجسّدها فى سردٍ يستثير التوتر الدرامىّ لدى قارئه!!.

وبنفس هذه المعيارية الأحادية المفروضة يرى د.فضل أن الرواية شديدة البساطة، وسطحية الهندسة لأنها تسْتخدم ضمير المتكلم فحسب، وتسير فى خط زمنى أفقى منتظم طيلة صفحاتها ولا تقوى على توظيف تقنية تيار الوعى! ونموذج الشخصية فيها نموذج نمطىّ، مرسوم مؤدْلج، ولا وجود فيها لشخصيات حقيقية بكامل حُضورها الفعلى وتناقضاتها الوجودية [ص٥٢].

إلا أنه سرعان ما يتحدث بعد ذلك عن تمايزات فى شخصيات الرواية التى يسجل بعضها «صوت الإنسان المتميز الغنى المفعم برائحة الوجود الفعلى»[ص٥٢] وإن عاد بعد ذلك يقلّل من هذاالتقييم بقوله: «بيْد أن هذا المذاق للكلمات والنبرات فى أصوات شخوص حنا مينا وولعه الشديد بالكنايات (...) لا يلبث فى رواية «الولاعة» أن يصبح لازمة ملحة تكاد تنم عن مهارة الصّيغ أكثر مما تفعم برائحة الحياة» [٥٢ ـ ٥٣].

وإذا تساءلنا عن الطابع الدرامى لهذه الرواية، فإننا نتبينها أولا ـ على حد قول د. فضل ـ فى ما بين المشاهد الحوارية فى الرواية، وقطعها السردية، من توازن يضبط إيقاع الرواية ويضفى عليها طابعها الدرامى المميز [ص٥٤] إنه إذن طابع درامى ـ إن صح أنه كذلك ـ بين أسلوبين سردى وحوارى. ولكن الملاحظ هنا، أن المفهوم الدرامى عنده ـ كما أشرنا من قبل ـ يكاد يكون هو نفسه مفهوم التوازن، على أن مفهوم الدراما عنده قد يخرج عن الحدود الأسلوبية إلى حدود أحداث الرواية نفسها من ناحية، أو إلى حدود الصراع الخارجى من ناحية أخرى.

ود. فضل يجعل الصراع الأول صراعاً مركزياً ويسمى الصراع الثانى بالصراع الهامشى. أما الصراع المركزى فهو يدور فى نفس شخصية الفتى الصغير فى علاقته بأنثى ناضجة تبعده بأنوثتها عن براءته الأولى، أما الصراع الهامشى فيقول عنه د. فضل: «إنه «لازمة» لا تفتأ تتكرر فى كل روايات حنا مينا، وهو صراع خارجى نضالى يتصل بأنشطة التوعية العمالية والنقابية وما كان يسمى بالسلوك الثورى» [ص٥٧]. ولا يكاد يجد د. فضل أى علاقة أو تفاعل بين هذين النوعيْن من الصراع، فضلا عن هذه الهامشية التى يسبغها على الصراع النضالى رغم دلالته المهمة فى الرواية وانعكاسه بغيْر شك على بنيتها وبنية سردها.

بل إن ما يسميه بالتوتر الدرامى لا فى هذه الرواية فحسب بل ما يميز الأساليب السردية فى روايات حنا مينا عامة هو مجرّد ارتباط هذا التوتر بسيرته الذاتية كما يقول د. فضل. ولو صح هذا، لما اتسمت هذه الرواية، أو أساليبه السردية فى رواياته الأخرى بالطابع الدرامى، بل لكانت أقرب إلى الطابع الغنائى الخالص. بل لو صح هذا لما اتسمت هذه الرواية وبقية رواياته لا بالطابع الغنائى ولا بالطابع الدرامى ذلك لأنها من الأدب الواقعى والواقعى الاشتراكى على وجه التحديد كما يقول د. فضل وهو أدب يعتمد على الكناية - كما يقول د. فضل نقلا عن جاكوبسون، والتى تعنى أنه يعكس الواقع بشكل مباشر ويتجاور معه ويوازيه فهو «خلق فنّى صِيغ على نمط هذا الواقع وقدّعلى مقاسه». [ص٥٩].

إن دراسة د. فضل لرواية «الولاعة»، تكاد تشير إشارة خارجية إلى أسلوبها السردى الدرامى، وان استغرقت فى تقييمها تقييماً أيديولوجياً، باسم ما تتضمنه من أيديولوجيات فضلا عن محاولتها أن تفرض عليها معياراً محدداً للبنية الروائية تفتقده فيها، ولهذا تنتهى إلى أن تنسبها إلى مفهوم مسطح للأدب الواقعى وهو مفهوم أبعد ما يكون عن حقيقة الأدب الواقعى، لاسبيل هنا للخوض فى تحليل وتقييم رواية «الولاعة» أو روايات حنا مينا عامة، وإنما أكتفى ببيان قصور مّفهوم الدراما بالمنهج الذى استخدمه د.فضل فى دراسة رواية «الولاعة» فضلا عن قُصور المعيارية الجاهزة والنهائية التى يتخذها معياراً لتقييم الأعمال الروائية عامة.

أما الرواية الثالثة التى يتخذها د. فضل نموذجاً للسرد الدرامى فهى رواية «خالتى صفية - والدير» لبهاء طاهر. وتبرز القيمة الفنية لهذه الرواية كما يقول د. فضل فى بداية تحليله لها فيما تتسم به من «توازن التقنيات السردية وصفاء العالم المتمثل، وتحقيق قدر كبير من التوتر والانسجام معاً. فالعناصر المكونة لها تنتظم فى تشكيلات ثنائية ذات إيقاع مضبوط يسمح بتجسيد ابعادها منذ البداية. فعلى مسطح المكان الممثل للفضاءالروائى تقوم القرية مقابل الدير، وينقسم الناس فى تآلف محبب ومكتمل إلى مسلمين ونصارى، وتتكون الأسر من بنات وأولاد، تقوم علاقاتهم على الخيوط الواصلة بين الكبار والصغار» [ص٦٤].

ولعلنا بهذه التقنيات السردية المتوازنة، وهذه الثنائيات المتقابلة نستطيع أن نتبين الحكم المسبق بالطابع الدرامى لهذه الرواية بحسب مفهوم د. فضل له والذى سبق أن أشرنا إليه فالتقنية الدرامية للرواية - كما يقول - هى إبراز مفارقات التضادبين العناصر والظلال

المتراكبة من احتكاكها اليسير فى تقابلاتها الطبيعية» [ص ٦٥].

على أن أبرز مظاهر هذا التضاد فى تقديرى هو هذا التضاد الحاد فى القرية بين تسامح الدير المسيحى المتمثل فى شخصية المقدس «بشاى»، فضلا عن علاقة المودة العميقة التى تلف القرية كلها، مسلميها ومسيحييها، حتى مطاريدها الذين يبلغون مستوى من السماحة تجعل الدير يتسع لهم، ومستوى من الوطنية يدفعهم إلى الرغبة فى الذهاب إلى سيناء لمحاربة اليهود، إنه التضاد بين هذا التسامح الأفقى وبين تصلّب بنية الوعى - على حد تعبير د. فضل - لدى صفية، هذه المرأة الصعيدية بوجه خاص التى أحبت وخذلها حبيبها، فتزوجت غيره وأضمرت له الانتقام. أصبح حبها الشديد كراهية شديدة ليست إلا ذات التعبير عن شدة الحب. ولهذا فالطابع الدرامى لهذه الرواية لا يتعلق بأسلوبها السردى، بقدر ما يتعلق بموضوعها المأساوى الذى لا يصطنع أى تقنيات سردية جديدة كما يقول د. فضل نفسه. على أن هذا الموضوع المأساوى الذى يتمثل فى تصلب صفية وإصرارها على الانتقام من حبها الكبير، ليس هو جوهر الرواية. إنه موضوعها، ولكنه ليس مضمونها أو جوهرها. أما هذا الجوهر فكامن بمهارة فنية فائقة وعمق دلالىّ منبث طوال الرواية والمتمثل فى هذه الرؤية المستنيرة المتفتحة العذبة لحقيقة التسامح الاجتماعى والدينى والوطنى والإنسانى المتأصل فى صعيد مصر بين طوائفه المختلفة التى تتصالب معها وتعوق نموها أوضاع اجتماعية طارئة وأساليب حكم إدارى متخلف جامد. إن الرواية أغنية بالغة الرهافة الفنية ذات الدلالة التحريضية فى مواجهة الفتنة الطائفية التى كانت ولا تزال بقاياها فى مصر، وفى صعيدها بوجه خاص.

ولهذا كان من الطبيعى ألا يجد فيها د. فضل أى تقنية سردية جديدة. فسرديتها سردية مسترسلة فى بساطة ويسر، تكاد دلالتها أن تكون هى نفسها جمالها الفنى الآسر.

ولهذا أكاد أقول فى ختام هذا الجزء الأول من الكتاب الخاص بالسرد الدرامى، أن الطابع الدرامى فى روايات هذا الجزء، ليس سمة لتقنياتها السردية، بقدر ما هو - بمستوى أو بآخر - سمة لدلالاتها الوطنية والاجتماعية والإنسانية والتى كاد الانشغال بالتقنية السردية الخالصة أن يغيّبها.

٢ - السرد الغنائى :

تحت هذا العنوان يدرس د. فضل خمس روايات هى «الآن.. هنا» لعبد الرحمن منيف، و«هاتف المغيب» لجمال الغيطانى و«تجربة فى العشق» للطاهر وطار، و«سرايا بنت الغول» لإميل حبيبى وكتاب «كناسة الدكان» ليحيى حقى.

والأسلوب الغنائى كما يقول د. فضل وكما سبق أن أشرنا، هو أسلوب تصبح الغلبة فيه للمادة المقدمة فى السرد حيث تنسق أجزاؤها فى نمط أحادى يخلو من توتر الصراع ثم يعقبها فى الأهمية المنظور والإيقاع [ص١٢].

يكاد ينفى د. فضل زمنية الرواية ومكانها فى رواية «الآن.. هنا» رغم هذا العنوان الدال زماناً ومكاناً، فالزمن

فى هذه الرواية كما يقول د. فضل زمن غائم فى النص، لا يحتكم إلى محطات معروفة فى السياق التاريخى من ممالك أو رئاسات أو حروب. ليس هناك عصر معين، سوى أننا فى هذا العصر العربى الذى يريد أن يكون حديثاً [ص٨٤]. بل إن التفادى المحكم (لذكر المكان والزمان) الذى يطبّق تقنية سياسية صارمة يضع الرواية زمنياً على أعتاب الأسطورة ويكاد يخرجها من التاريخ ويصبغها بطابع ملحمى غائم [ص ٨٤] وكذلك الحال بالنسبة للمكان فـ«الهنا» كما يقول د. فضل لا يقل ذكاء ومراوغة ولا غيابا عن «الآن» والوطنان المذكوران فى الرواية كناية عن غيرهما هما موران وعمورية لا وجود لهما فى الخارطة العربية المعاصرة. علينا أن نبنى تصوراتنا عن المكان على مجرد الحدس بأنه يقصد السعودية وسوريا [ص ٨٥].

والواقع أن الزمن (الآن) ليس زمن الرواية بل هو الحضور القائم وليس الغائم الذى نعيشه ونعانيه نحن القراء. إنه الآن بالنسبة لأحداث الرواية وهو الآن بالنسبة لنا كذلك. وهذه الآنية المحددة للروايةهى جزء من دلالتها بل من شهادتها للعصر، عصرنا. وكذلك الأمر بالنسبة «للهنا». فـ«الهنا» هو هنا الشرق الأوسط. وموران بلد «طالع» لسنا فى حاجة إلى الحدس عن حقيقته ففى الرواية إشارة واضحة إلى أنها البلد الذى وقعت فيه رواية مدن الملح. ففى حديث «طالع» فى الرواية، إشارة إلى «متعب الهزال» أحد شخصيات مدن الملح. أما عمورية بلد «عادل» فهى الاسم التاريخى الرمزى الواضح وهى البلد العربى الذى يتفق فكرياً وسياسياً مع التوجه الاشتراكى - شكلياً على الاقل - مع تشيكوسلوفاكيا حيث يُعالج كل من «طالع» و«عادل».

وهناك أمكنة أخرى محددة فى الرواية تحديداً مكانياً ودلالياً مثل تشيكوسلوفاكيا (الاشتراكية سابقاً) وباريس رمز الحرية. ولكل من هذه الأمكنة دلالة محددة فى الرواية. وبرغم التشابه النسبى بين ما عاناه طالع وعادل من تعذيب، فإن لإصرار الرواية على أن يقوم كل منهما بعرض صورة دقيقة لما تعرض له من تعذيب، ليس تكراراً، بل يعبر عن دلالة مأساوية فى الرواية - وفى الواقع - وهو التلاقى فى التعذيب وقهر الإنسان والفكر فى بلدين يختلفان أيديولوجياً اختلافاً بيّناً. بل إن الأحداث التى تقع لهما فى تشيكوسلوفاكيا بالذات لها نفس الدلالة كذلك. وعلى هذا فإن الزمان والمكان المحددين فى الرواية هما جزء من دلالتها. فهما مقصودان قصداً، وليس الهدف فى الرواية مجرد التعبير عن تعذيب الإنسان للإنسان كما كان الشأن فى العصور الوسطى. ولهذا فمنطق الرواية ودلالتها ليس مجرد عرض التعذيب فى السجون وخوف الإنسان ورعبه وتساهله عن حقوقه الذى يخلق السجن والسجان، مما يدفع إلى نقدها - كما يذهب د. فضل - بأنها تختزل طبقات الحياة وصراعاتها فى ما هو سياسى مباشر وبالتالى فهى تعزل المستوى السياسى عن بقية الأبنية المادية الروائية مما يفضى إلى أحادية المنظور كما يقول د. فضل. وممّا أفقدها التوازن فى الإيقاع الدرامى»[ص٩١].

ومما جعل «توالى المشاهد الجحيمية (فى السجون) تسقط فى الرتابة، لأن تجاور الأضداد فى الفن كما فى الحياة يعد الوسيلة الوحيدة لإبراز خصوصية وحيوية التجربة الإنسانية» [ص٩١].

ولهذا جاءت كل مشاهد الرواية «مرصوصة من منظور ذاكرة واحدة تعمل فى اتجاه واحد (...) مما يجعلها تقوم بدور «المنشور - المستطيل» [ص١٠٠].

إن هذا النقد الذى يوجهه د. فضل للرواية نقد صحيح فى إطار قراءته الخاصة للرواية من منظور مفهومه المعيارى للبنية الروائية عامة.

على أن د. فضل لم يتبين الطابع شبه التسجيلى والوثائقى لهذه الرواية، ولهذا كان نقده هذا. إن رواية «الآن.. هنا» رواية فنية ذات خصوصية تسجيلية. إنها رواية شهادة على عصر، على مرحلة، هنا والآن، تحرص على أن تقدم تفاصيل التفاصيل لوقائع ما يعانيه الإنسان المناضل السياسى هنا والآن من تعذيب جحيمى، ولقد أشار عبد الرحمن منيف إشارة واضحة فى حديثه عن الرواية عامة داخل هذه الرواية عن أهمية حسّها التوثيقى، وقد لاحظ ذلك د.فضل نفسه [ص١٠٧].

ولهذا، فإن هذه الرواية قد لا يتميز سردها بالطابع الغنائى كما يذهب د. فضل. بل إنها رغم طابعها الغنائى المأساوى العام يكاد يغلب على أسلوبها السردىّ طابع الوصف والتقرير الذى نتبيّنه بوجه خاص فى المذكرات التى كتبها «طالع» وفى الإفضاء الذاتى الذى قام به «عادل» الذى يغلب عليه السرد الوصفى العقلانى. ولاشك أن هذا السرد الوصفى التقريرى يتلاءم مع طبيعة الأزمة الخارجية - فى الجوهر - التى عاناها كل منهما! فقد كانت أزمة سجن وتعذيب، وذلك على خلاف الأزمة الداخلية الباطنية التى عاناها «رجب» فى رواية «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف بسبب اعترافه فى سجنه. ولهذا كان الطابع المهيمن على هذه الرواية هو طابع الإفضاءات النفسية العاطفية الغنائية.

على أن الملاحظ على دراسة د. فضل لرواية «الآن.. هنا» أنها كادت تقتصر على طبيعة بنيتها الروائية عامة ولم تلمس أسلوبها السردىّ إلا لمساً هيّناً فضلا عن المعيارية فى أحكامها على ما ينبغى أن تكون عليه بنية الرواية.

ولا تخرج ملاحظاتنا على تحليل د. فضل للأسلوب السردى فى بقية روايات هذا الجزء المخصص للسرد الغنائى عما سبق أن ذكرناه بالنسبة لرواية «الآن.. هنا».

ولهذا قد نكتفى بإشارات سريعة عن بقية روايات السرد الغنائى.

ونبدأ برواية «هاتف المغيب» لجمال الغيطانى التى يقول عنها د. فضل أن السمة الغالبة عليها من منظور شخصياتها الفواعل تظل أحادية الصوت غنائية الروح، خالية من الصراع إلا ما يتردد فى باطن الشخصية ذاتها من حركة داخلية متموجة [ص١١٢] وفضلا عن ذلك، فإن المؤلف - جمال الغيطانى - ينقل لناتجارب فى القراءة أكثر مما يمثل معايشات فى الحياة. [ص١١٣] وبرغم أن د. فضل يجعل هذه الرواية من صنف السرد الغنائى إلا أنه يرى أن مؤلفها أسرف فى الاعتماد على لغة كلاسيكية هى لغة الوصف، ولهذا فإن الرواية مفعمة بهذه البدانة والسمنة الوصفية، وإن كان يستخلص فى النهاية صفة عاطفية كامنة تحت السطح السردى مما يتجاوز مجرد الوصف الخارجى، ويكشف عن أحد الينابيع الشعرية فى سرد الغيطانى ذات المذاق الملحمى والغنائى الشفيف [ص١٢٧].

وفى تقديرى أن لغة هذه الرواية ليست لغة وصفية كلاسيكية، بل هى لغة تمتزج بغرائبية موضوعها بل هى

لغة غنائية ذات عمق صوفى إيحائى، وإن اختلفت مستوياتها باختلاف رحلتها الجوانية. وهى زاخرة بالفعل بالوصف التفصيلى للعديد من الأشياء، ولكن تفصيلية الوصف نفسها تضفى على الوصف نفسه ملامح شبه سحرية، إنها لغة سردية ملتصقة بموضوعها تحتاج إلى دراسة تحليلية تفصيلية.

أما تجربة فى «العشق» للطاهر وطار، فإن د. فضل يرى أن أسلوبها السردى يخضع لمنطق داخلى صارم ومنتظم فى شكل حتمى وإيقاع شخصى [ص١٣١ - ١٣٢]، ولكنه سرعان ما يتبين كذلك فى هذا الأسلوب السردى «كمية ضخمة من المادة الثقافية الغفل المطرزة على حفافى النص أو ما يسميه بالنمنمة الموشاة.

ويضرب مثالين على ذلك. المثال الأول: هو وجود العديد من الخبرات الإنسانية المكثفة فى عبارات مبلورة مضغوطة تتداخل فى النصّ. والمثال الثانى: هو الخروج من جسد النص المتخيَّل نفسه ليتحدث عن أسماء وأشخاص فى الواقع الخارجى المعاش [ص١٣٦ - ١٣٧] ويرى د. فضل فى هذا نوعاً من الثقوب التى تؤدى إلى خرق القوانين الدرامية للنص بحثاً عن لون من الطرافة الغنائية المباشرة [ص ١٣٧] وإلى جانب هذا الخرق فإن الرواية تمتلئ كما يقول بنزامرة الإحلال فى أشكال مختلفة مثل الإحلال بين الذات والموضوع، أو بين الفصول بعضها ببعض. وبرغم ما تضيفه هذه العمليات الإحلالية من مذاق غنائى فإنها «تمضى كما يقول د.فضل فى اتجاه مضاد لمبدأ أساسى تعتمد عليه أساسيات الرواية وهو ضبط الإيقاع بشكل درامى» [ص١٤٤].

ولعل ما يميز دراسة د. فضل لهذه الرواية هو إشارته الذكية إلى التفاعل والتوازى بين البنية السردية المعقدة المتقلبة للنصّ، وواقع الأحداث التى تجرى فى الجزائر، وهكذا لم يعد تحليل الأسلوب السردى معزولا معلقاً منفصلا عن مضمون الرواية أو عن السياق الذى يتحقق فيه أو يعبِّر عنه. ولكن د. فضل نتيجة لرؤيته المعيارية الثابتة للبنية الروائية ينتهى إلى ما يشبه خلع الطابع القصصى أو الروائى عنها بقوله: ولكنها - أى الرواية - فى نهاية الأمر - تظل تجربة سردية تتعشق القصّ وتتغنى به دون أن تتحقق فيه [ص١٤٤].

ولعلنا نجد نفس هذا التقييم السلبى الأخير فى دراسته لكناسة الدكان ليحيى حقى. فهو ينتقد ما تتسم به «كناسة الدكان» من نثار مبعثر ومونتاج سريع، ذلك أن«العناية بالتصميم الكلّى والهندسة الداخلية للنصوص كان سيحولها من كناسة إلى سبيكة مصقولة» [ص١٦٠]. إن السبيكة المصقولة هى الرؤية المعيارية الثابتة لبنية الكتابة عند د. فضل. ولهذا يرى أن أصوات التى تتعدد فى كتابة يحيى حقى واللغات التى تتمثل فى أسلوبه تتجاور ولا تتمازج، فتشفّ - كما يقول - عن طبيعة مهجّنة تقف فيها الكلمات العامية إلى جانب الفصحى دون توليد لجيل من الكلمات التى تلغى هذه الثنائية [ص١٦٠] وهو يرى فى هذه الكناسة سيرة ذاتية من نوع ما يتجلى عند كل من شوقى والنديم (أعتقد انه يقصد بيرم) تصب فى وعاء الغنائية الجماعية، حيث يصبح الأديب ناطقاً باسم غيره، دون أن يتفرد بموقف متميز [ص١٦٠] (...) أما دراما الحياة فهى تحتاج لسرد غير ذاتى فى جوهره لخلق عوالم وأكوان مصغرة تحاكى الكون الأكبر وتبرز قوانينه. ولا طاقة - كما يقول -

للكناسة الناعمة بتقديم شيء غير رماد الحياة التى كانت متوهجة من قبل وكانت تلمع فى ثناياها أحياناً بعض الصور السردية الفاتنة [ص١٦١].

ولهذا لعله بحسم قاطع مع الرقة المتناهية يكاد يخرج، بل يخرج بالفعل كناسة الدكان من صفة «الأدبية» [راجع ص١٥٩]. إنها لا تتفق مع معياره الجمالى والدلالى الذى تتحدد به أدبية الأدب وروائية الرواية.

ولن يختلف تقييم د. فضل لرواية «سراى بنت الغول» لإميل حبيبى. وهو يكاد يلخص هذه الرواية بما يمكن أن نسمّيه بالكولاج التراثى. فمن المعالم المائزة فى كتابة إميل حبيبى هوسه الملح برغبة التجذير والتأصيل اللغوى، حتى لتصبح القواميس والدواوين والكتب التراثية لديه آنية مكشوفة لذاكرة تغترف منها وتتحسسها فى كل مرة [ص ١٦٥] ويفسر د. فضل ذلك بحالة الانخلاع التى تهدد الفلسطينى فى هويته الثقافية. ولهذا يتشبث بحرفه وتراثه معاً. إلا أنه يرى أن هذا الوعى الحاد بحتمية التأصيل اللغوى فضلا عن التاريخى والجغرافى، يسفر عن شكل من أشكال «**تغريب**» الكتابة الفلسطينية بالإمعان فى **تعريبها** [ص١٦٥]. وينتهى د. فضل من دراسته لهذه الرواية، بأن بنيتها الخالصة منتشرة، ومشتتة لا تكاد تندرج فى سلك مستقيم ولاتنسج حدثاً طولياً نامياً فى مراحل متتابعة، بل تنثر مجموعة «احدوثات» صغيرة لا تربطها سوى شخصية الراوى المتطابقة مع شخصية المؤلف [ص١٧١] مما يجعلها تفتقد أحياناً عنصراً مهماً جوهرياً فى الرواية الطويلة وهو تنامى الأحداث واكتمالها فى كيان عضوى [ص١٧٦] وهو يسمى هذا الأسلوب السردى بأنه نوع من الأسلوب السينمائى المشحون بالعواطف لا المواقف وهو أسلوب متوازٍ مع الروح الغنائية فى السرد [ص١٧٢].

وبصرف النظر عن محاولة د. فضل تفسير هذه الرواية تفسيراً سياسياً يتفق مع الوضع الراهن لموقف إميل حبيبى السياسى، فإنه من ناحية الأسلوب السردى يخرجها من معياره الخاص بالبنية الروائية، وإن جعله كاتب قصة بالدرجة الأولى لا كاتب روايات [ص١٨٠] ولم تشفع له عند د. فضل حتى روايته «المتشائل».

وفى نهاية قراءة دراسة د. فضل لهذه الروايات الخمس التى يرى أنها تتسم بالسرد الغنائى، فليس ثمة ما نضيف إلى ما سبق أن ذكرناه من أن دراسة د.فضل لم تقف عند حدود السرد لهذه الأعمال الروائية، بل كانت تخرج إلى بنيتها العامة أحياناً، فضلا عن محاولة التفسير الدلالى، بل ومحاولة الخروج أحياناً إلى السياق الخارجى لبعض هذه الأعمال الروائية لتفسير بعض جوانبها، فضلا عن تمسكه المتصل بمعياره الحديدى فى تحديد وتقييم روائية الرواية، إلى جانب ملاحظة تداخل أساليب السرد تداخلا واضحاً فى أغلب الروايات مما يجعل الحدود بين هذه الأساليب وخاصة الدرامى والغنائى وأخيراً السينمائى كما لاحظنا فى دراسته لرواية «سرايا بنت الغول».

٣ ـ السرد السينمائى :

يدرس د. فضل روايتين فى إطار هذا الأسلوب السردى هما «وردية ليل» لإبراهيم أصلان، «وذات» لصنع الله إبراهيم.

يقول د. فضل فى مقدمة هذا الجزء من كتابه «عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائى قد أخذ يتسلل عبْر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب» [ص١٨٩] ولهذا يختار هاتين الروايتين اللتين يعدهما أكثر الروايات تمثيلا لهذه الظاهرة.

فى رواية «وردية ليل» يأخذ د. فضل فى متابعة مشاهد حركة الأحداث من الخارج وهو ما يميز الأسلوب السينمائى. فالسينما كما يقول: فن يكرس سلطة المكان على الزمان، فهو يعتمد على الفضاء البصرى وتحريك المشاهد فوق سطح منظور [ص١٩٢] على أن الزمن نفسه ـ كما يقول ـ يتم التعبير عنه بطريقة بصرية. وهكذا يتجسد فى الأسلوب السردى للرواية خاصية البعد السينمائى المعتمد على السطح فى التجسيد وعلى المكان فى تقديم الزمان (ص ١٩٦) وهذا مايأخذ د. فضل فى رصده فى بنية رواية «وردية ليل». فالرواية ـ كما يقول تتألف من مجموعة من «الحبات» الصغيرة، التى تتفاوت قليلا فى حجمها. وليس فيها وحدة حدث كلى ولا وقائع متكاملة، بل هى تقدم جملة من المشاهد المتناثرة فى حياة حفنة من الرجال (ص ٢٠٠) والرواية ـ كما يقول ـ تتخذ أسلوب الرصد الخارجى المركز الذى يعتمد على التقاط المشاهد وعرضها دون ربط أو تعليق (...) ولكن ثمة تيار خفى يسرى بين هذه الحبات ويجمع عقدها (ص٢٠٠) وهى تدور ـ كما يقول ـ«فى إطار زمنى يمتاز بالإبهام والسكينة والحميمية، وهذه الحميمية هى جوهر تيار الرواية ومحور دلالتها الأساسية» وهو يؤكد هذه الدلالة مرة أخرى قائلا: هذا هو لب الرواية، تفجير طاقة الحنّو فى العلاقة بين الشخوص والأشياء وإشعال نور الحياة فى قلبها ببساطة وألفة أسرة (ص ٢٠٠ ـ ٢٠١).

ونلاحظ أن د. فضل فى هذا الفصل يكتفى بوصف الطابع البصرى المتقطع المتنقل من مشهد لمشهد فى هذه الرواية،مع المقارنة المتصلة بين طريقة بنية الصور والمشاهد بالكاميرا تصغيراً وتكبيراً، ومن منظور واحد إلى أكثر من منظور وبين تحقيق هذه الطريقة نفسها فى بنية الرواية عامة عن طريق الراوى وفى بنية هذه الرواية بوجه خاص، ثم ينتهى فى النهاية إلى تفسير الرواية تفسيراً انطباعياً عاماً.

وفى تقديرى أن الطابع الغنائى الإيحائى فى سرد هذه الرواية الذى يستفيد كثيراً من لحظات الصمت والفراغ، فضلا عن دلالتها الاجتماعية الاحتجاجية العميقة التى تتطلع إلى تغيير، والتى تنعكس كذلك فى بنيتها السردية بشكل رمزى فى بعض الأحيان، أهم من المظهر السينمائى السردى المتقطع فى بنيتها رغم توفر هذا المظهر بغير شك. وما أكثر الروايات التى تستفيد من التقنية السينمائية فى بنيتها فضلا عن أسلوب سردها، وخاصة فيما يتعلق بالفلاش باك، وفى الانتقالات السريعة بين الأوضاع والأمكنة والأزمنة والأشخاص أكثر مما نجده فى هذه الرواية.

وننتقل أخيراً إلى رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم التى تكاد معالجة د. فضل لها أن تبلور منهجه النقدى ورؤيته الفنية والدلاليهعامة.

يؤكد د. فضل منذ البداية على الطابع التسجيلى لهذه الرواية الذى يقيم عالمه المتخيَّل ـ كما يقول ـ على جذاذات الواقع الخارجى من جانب كما يستمدها من قصاصات الصحف ومن «حياة» أبطاله كما يتمثلهم من جانب آخر [ص٢٠٥] ولهذا فهو يزاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصى ووحدات التوثيق الصحفى

بتقنية تشكيلية سينمائية محدثة يمكن أن نسميها «الكولاج» [ص٢٠٥].

إلا أن د. فضل يسارع منذ البداية بتقييم قصاصات الصحف التى تحقق لها الرواية هذا الازدواج قائلا: إن المؤلف لا يختار «من نتف الأخبار المشتتة من الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدى السبعينيات والثمانينيات أى منذ بداية عصر السادات (...) سوى أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسى والدينى (...) وكأنه يضع يده فى «مقلب زبالة» ليخرج منه النفايات العفنة ويرصها تحت أنف القارئ» [ص٢٠٧] وهكذا يبدو أن د. فضل لا يقتصر على تحليل الأسلوب السردى للرواية بل يسارع إلى تقييمها تقييماً أيديولوجياً كذلك كما فعل من قبل فى دراسته لبعض الروايات السابقة. ولهذا تكاد دراسة د. فضل لرواية «ذات» أن تتراوح بين نقدما يتّسم به طابعها التوثيقى من تشتّت وتجزىء يفتقد التتابع المنطقى والسببى، مما يكاد يعبر ضمنياً عن رفض عام للمنهج التوثيقى فى الفن الروائى أو على الأقل عدم قبول د. فضل له، وبين التقييم السلبى لهذا التوثيق نفسه وإدانته والتشكيك فى كمال مصداقيته [ص٢٢٠] التى لو صحت المعلومات التى تتضمنها «لكان هذا الوطن فى طريقه الحتمى للدمار الحقيقى» [ص٢٢١] هذا إلى جانب عدم توفر التجانس بين هذا الجانب التوثيقى فى الرواية وجانبها السردى الحكائى. وعلى هذا فرواية ذات ـ كما يرى د. فضل ـ لا تقوى على خلق عملية التراتب العضوى المكونة لها، بل ترص الفصول والاستشهادات كما يتراءى لها اعتباطاً، بحيث لا نلمس عملية، التنامى الضرورية فى السرد ووصول إلى ذروة أو ما يشبهها لا بين الأجزاء الخبرية والسردية فحسب وإنما حتى فى صميم تكوين هذه الوحدات ذاتها، وهذا مما يجعل الرواية ـ على حد تعبيره ـ مسطحة، قد لصقت أجزاؤها كيفما اتفق، وامتلأت مساحتها بكمية ضخمة من الأصوات المتنافرة دون أن تكون لحناً متعدد الأصوات، اللهم إلا النغم الجنائزى العام [ص٢١٧].

وليس هنا مجال لمناقشة هذا التقييم مناقشة تفصيلية. فالقضية الأساسية التى أشرنا إليها أكثر من مرة هى أن د. فضل يتمسك بمعيار ثابت نهائى فى تقييم الأبنية الروائية يشبه سرير بروكوست فى الأسطورة اليونانية القديمة. وفضلا عن هذا، فإنه يتجاوز حدود الدراسة الأسلوبية السردية إلى التقييم الأيديولوجى. وبصرف النظر عن اختلافنا مع هذا التقييم، فهو يناقض مقدماته المنهجية الأولى.

وأخشى أن الرؤية المعيارية الثابتة للبنية الروائية عندد. فضل، لم تُتح له أن يتبيّن التناسج العميق الإبداعى رغم الثنائية المظهرية فى بنية رواية ذات، فضلا عن عدم تبينه للدور الفاعل الأساسى الذى يلعبه الراوى فى هذه الرواية والذى يضفى على الرواية بعداً ثالثاً دلالياً وجمالياً تركيبياً يسهم فى إثارة جو من التهكم والسخرية، وفى نسج لُحمة البنية الثنائية للرواية.

على أنه برغم هذا الاختلاف بين رؤية د. فضل ورؤيتى للأعمال الروائية التى ضمها هذا الكتاب فإن هذا لا يقلل من الفائدة الكبيرة التى استفدتها من قراءة هذا الكتاب، ومن القيمة الجادة والاجتهاد المخلص لهذا الكتاب الذى يضيف بحق صفحة جديدة إلى تراثنا النقدى العربى المعاصر، ويفتح أفقاً فسيحاً للحوار الفكرى والمنهجى فى حياتنا الأدبية والثقافية عامة.

صلاح فضل



محمود أمين العالم والعودة إلى المستقبل

فى كتابه الأخير، الصادر عن دار المستقبل العربى، والمعنون «أربعون عاما من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة» يتجلى أمامنا **محمود أمين العالم** بكل حرارته وعنفوانه، نموذجا للمفكر الحر المناضل الذى يضع ثقافته فى حالة تأهب قصوى دائما ويصوغها رسالة مباشرة لتأسيس الوعى وتنمية طاقات المجتمع وتفجير إمكاناته الإبداعية على كل الأصعدة. فالنقد عنده ليس ممارسة مهنية روتينية، ولا واجبا اجتماعيا يقوم به على مضض وتأفف، شاكيا من مسئولياته ونتائجه، ولكنه مشاركة فعالة منتجة فى الحركة التاريخية للثقافة وإسهام مباشر فى خدمة الإنسان المبدع والمتلقى، بمقدار ماهو مشروع متكامل لتأصيل المعرفة بظواهر الفن والوجود.

واللافت فى هذه الممارسة أنها لم تكفّ لحظة واحدة عن مراقبة الخواص النوعية للأعمال الأدبية حتى وهى تعرضها على أشد المحطات الأيديولوجية صرامة وقسوة؛ إذ تميل دوما إلى العناية بتسجيل منجزاتها الجمالية بحساسية مدهشة، تثبت قدرة **العالم** الفائقة على التجدد الخصب والاستجابة الحيوية لمقتضيات التطور الداخلى لفكره النقدى، والتعامل المرن مع المعطيات الخارجية، بما يحتفظ له دائما بجوهر رسالته وقيمتها الإنسانية والجمالية. وقد تجلى ذلك فى تحولات المصطلح النقدى عنده مع الإبقاء خلال هذه النقلات الكبرى على الوظيفة الأساسية للتحليل النقدى والاهتمام المكثف بالدلالة الأدبية.

ولعل أمانة عنوان هذا الكتاب الأخير، فى التمثيل الدقيق لمادته والإشارة الواضحة للبعد التاريخى فى منظوره، تقدم لنا نموذجا للتحولات المنهجية عند

محمود أمين العالم، فالكتاب إلى جانب اشتماله على حصاد أربعين عاما من النقد التطبيقى يستخدم مصطلحين تقاسما منهجه وانصبا على السرد العربى بجناحيه القصصى والروائى وهما:

- البنية، وهى التى هيمنت نسبيا على منظوره فى الكتابات الحديثة، وتقع فى واحد وثلاثين مقالا من مرحلة الثمانينيات والتسعينيات.

- الدلالة، وهى التى كانت تستأثر باهتمامه فى المرحلة السابقة التى ينص على امتدادها من الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات، وتشمل أربعا وعشرين مقالة.

ويلاحظ أن الزمن قد عكس ترتيبه قصدا فى الكتاب حتى يتقدم الماضى القريب على الماضى البعيد، لأنه كان يمثل مستقبله وكأن لحظة التجميع فى الحاضر هى التى تقوم بدور البؤرة فى توزيع الأولوية على فصوله، ومن ثم فإن اللحظة الراهنة فى وعى الكاتب والقارئ وطرائق تشكيلها واستراتيجية توجيهها هى التى تكسب أسبقية على ماعداها، مما يشف عن الطابع المستقبلى العميق لدى الناقد.

وقد قدم لهذه المقالات بأربع مقدمات نظرية ضافية كتبت خصيصا فيما يبدو كى تؤطر فكريا لأهم القضايا والمحاور المتعلقة بالسرد، وتحدد موقف الكاتب منها ورؤيته لها فى لون من «إعلان المبادئ»، لكن المشكلة أنه يريد أن يتم «بأثر رجعى» كى ينسحب على الكتابات السابقة، مما يخلق توترا حتميا بين متصديات اليوم والأمس، ويخلق نسبة واضحة من المفارقة الضرورية بين نظر الآن وتطبيق الماضى، ويلاحظ على هذه الفصول النظرية أمران:

أحدهما: أنها مواجهة عارية وشجاعة لقضايا نقدية عارمة، فهى أشبه بالمصارعة الحرة لمشكلات معرفية كبرى فى الفكر النقدى الحديث، تسقط من حسابها عمدا أسلحة المواجهة وأجهزتها الدقيقة. إنها مناقشة تعمد إلى تغييب المرجعيات النظرية الكبرى لمقولاتها المتراكمة والمتراكبة، فلا تشير إلى أى مصدر بالتفصيل، ولا تحاول الاستئناس بأية منظومة منهجية مسماة فى تاريخ النقد العالمى إلا لماما وبشكل مدمج وموجز، فهى عندما تتحدث عن علاقات الزمن والتاريخ مثلا، أو عن الخطاب والواقع والأيديولوجيا تغض الطرف عن عشرات ومئات الكتب والمقالات فى كل لغات العالم، ومنها العربية بطبيعة الأمر، ودون أن تكف عن امتصاصها وتمثلها واستخراج أفكارها ومبادئها رحيقا مصفى خالصا، فهل تعمد إلى ذلك حفاظا على التجانس التام مع الفصول التطبيقية، حتى لا يلاحظ القارئ فرقاً واضحاً بين النظرية والتطبيق، أم أنها تصر على اختيار الطابع الصحفى العام للكتابة المتمثلة فى شكل المقال وإن توجهت رأسا إلى الكتاب دون الصحيفة أو المجلة؟ أيا ما كان الأمر فإن تغييب هذه المرجعيات يعد موقفا من المؤلف مضادا للأكاديمية وأسلوبها فى البحث العلمى أو مجافيا له على أقل تقدير.

الأمر الثانى - وهو مترتب على الأول - أن ثمة انهمارا وتدفقا فى أسلوب هذه الفصول يفوق المعتاد فى لغة الكتابة النقدية المعاصرة.ويبدو ذلك فى سيل من النعوت المتلاحقة يجرف القارئ وهو يطالعها، وفى كمية ضخمة لا نظير لها من المعطوفات التى تفوق قدرة أى تعبير أدبى على الاحتواء أو التنظيم والتماسك. وكأن ثراء المرجعية التى يحجبها الكاتب عمدا عن هذه المقدمات النظرية قد

انفجر ودمر حدود التعبير فى هذين المظهرين لأسلوبه. نرى ذلك ماثلا فى قوله عن الرواية:

«لم تصبح مجرد سرد أدبى للتاريخ الموضوعى فى بنيته الحديثة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعى الوجدانى المتخيل لهذا التاريخ الحدثى، الذى يتجاوز هذه المظاهر الحديثة الخارجية ليغوص فى أعماق ما يدور، فى ماوراء وفى باطن، وفيما بين الأفراد والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية والعامة، الذاتية والجماعية، ومن مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وإرادات وأيديولوجيات وأفكار وقيم ومواقف ولغات وتناقضات وصراعات وأزمات ومؤامرات وتداخلات وتمايزات وعوامل وأسباب وشروط وأوضاع نفسية واجتماعية وقومية وعالمية وكونية ومكتشفات جغرافية وعلمية وتكنولوجية وإمكانيات وتجاوزات ظاهرة أو كامنة، ومايجمعها وما يفرقها من أزمنة وأمكنة ومصالح».

والحقيقة أن سيل النعوت والمعطوفات يحجب أكثر مما يكشف ويربك قبل أن يفصل. لأنه يريدُ أن يجمع فى نفس واحد ما اختزنه الكاتب من عناصر تم تحليلها وإبراز تفاوتها واختلافها فى الأهمية فى مصادر عديدة، فتأتى كلها مسوقة على قدم المساواة، مما يفقدها تراتبها الأصيل.

أما الملاحظة الثالثة الناجمة عن البنية الزمنية المعكوسة لهذه المقدمات النظرية فهى مفارقتها الواضحة للتطبيقات العملية المتمثلة فى الدراسات القديمة والوسطى، بل والحديثة أيضا.

فعندما نقرأ الكلام النظرى الجميل عن العلاقة بين الواقع المتخيل والمعيش، والذى ينتهى فيه الكاتب إلى صياغة بليغة جدا عندما يقول:

«الخطاب الروائى ليس تشكيلا لأيديولوجية، بل هو أيديولوجية نابعة من تشكيل» وحين نعرض هذا الموقف المتقدم نحو شكلانية إنسانية دالة على جميع كتابات مرحلة الخمسينيات والستينيات نجد حجم الهوة الفادحة التى تمثل رحلة عمر **العالم**، ودلالة نضجه وتاريخية تفكيره وقدرته على اقتراف التحولات الكبرى فى مساره الفكرى والعملى.

بل أننا عندما نقيس هذه الصياغة ذاتها بالفقرة الأخيرة - المتوازنة - لتلك المقدمات النظرية نجد الاختلاف بيّناً بينهما إذ يقول:

«إن الدراسات اللغوية والبنيوية التى تقتصر فى دراستها للإبداع الأدبى على الوصف السكونى لعناصره الداخلية سواء بسواء كالدراسات المضمونية التى تقتصر على استخلاص الدلالات الفكرية والاجتماعية الخارجية للإبداع الأدبى، هى دراسات لاترتفع إلى حقيقة هذا الإبداع. وما أصدق الباحث السوفيتى «**لوتمان**» فى قوله فى نهاية كتابه «بنية النص الفنى» بأن النص الفنى «يكاد يكون من طبيعة النسيج الحى نفسه، لا كاستعارة أو تشبيه بلاغى وإنما كحقيقة علمية» فبالرغم من هذا التطور المتوازن فى فكر **محمود أمين العالم** النقدى إلا أن التسوية بين الشكلانية والمضمونية فى التطرف غير عادلة، لأن الأولى لا يمكن أن تلغى الدلالة الداخلة حتما فى التشكيل، بينما يكاد الاتجاه المضمونى يلغى البنية الفنية ويقفز عليها، كما أن موقف «**لوتمان**» الذى يشير إليه الكاتب يندرج فى منظومة سيميولوجية كبرى يتفادى **العالم** تسميتها وتحديد عناصرها، فإذا ماعمد إلى استكمال الإطار

النظرى لتصوره عن تطور الرواية العربية أخذ يرسم لوحة تاريخية غنية بالمعلومات، لكن علاقتها ضعيفة جدا، إن لم تكن معدومة، بالحديث عن الأشكال والأبنية الفنية التى تقدم دلالاتها، إذ إن رصد هذه التحولات الشكلية واستخراج دلالاتها أمر فى غاية العسر والمشقة، مما يجعلنا نشهد فى صفحات قليلة كيفية تراجع البحث العلمى وتسلط الكتابة الأيديولوجية بالرغم من صاحبها.

مشاهد نموذجية:

نظرا لاستحالة الإلمام فى مقال واحد بأبرز الخواص المنهجية لكتاب يتضمن قرابة ستين بحثا ومقالة، يصبح من الضرورى اجتزاء بعض المشاهد النموذجية والإشارة الخاطفة إلى دلالتها. وأول شىء يستوقفنا فى الدراسات التطبيقية هو اعتمادها شكليا على إطار يلتزم «بحدود المقالة» ومدى مايمكن أن تتسع له من فضاء يسمح بتحقيق مشروعها الفكرى والجمالى بطريقة تحليلية؛ إذ إنها محكومة بحيز قصير/ عدة صفحات، وضرورات عملية من مقتضيات التوصيل الإعلامى. ومحكومة إلى جانب الفضاء المكانى بالبعد الزمنى للمرحلة التى نشرت فيها والوسيط الإعلامى الذى انتقلت عبره، وكل ذلك يمثل شروطا يبدو أنها خارجية لكنها تدخل فى تصميم المقالة وتكييف مادتها وتحديد نوعية اللغة المستخدمة فيها؛ أى أنها هى التى تحدد بنيتها فعلا.

فإذا تعرض الكاتب فى مقال محدود مثلا للجزء الأول من «مدن الملح» **لعبد الرحمن منيف**، لم يكن بوسعه أن يقول شيئا ذا بال عن بنيته وشكله وأسلوبه وأصبح مرغما على الاكتفاء بعدة إشارات موجزة لعالمه وأحداثه وشخوصه ودلالاتها العديدة، الأمر الذى يغريه بتوضيح مضمونه واختزال الحديث عن لغته إلى أقصى درجة، فإذا أضيف إلى ذلك تسلط الفكرة الأيديولوجية على منظور المقال ومحاولة إسباغ الصبغة الاشتراكية على الرواية، كانت القراءة النقدية مع نفاذها غير مقنعة.

بيد أن هذا النموذج ذاته يجعلنا نتوقف عند خاصية أخرى لدى **محمود أمين العالم** هى حرصه على ممارسة دوره النشط كناقد عربى يدرك أن الإبداع مرتبط بشروط اللغة والثقافة، وأن المتغيرات المحلية من قطر عربى إلى آخر - على أهميتها التاريخية - لا تفضى إلى تفتيت البنية الكبرى للإبداع العربى التى تتشكل طبقا لأبعد نقطة يصل إليها ويمارس تأثيره فى صناعة الوعى بالذات تجاه الآخرين. هذا البعد القومى للأدب نجده متمثلا فى الكتاب بشكل متوازن قد لايترجم فى التعادل الكمى؛ إذ إن شروط المعايشة والتواصل داخل الوطن الواحد تحول عمليا دون ذلك، فعدد القراءات النقدية للإنتاج غير المصرى تصل إلى خمس عشرة قراءة بواقع ٢٥٪ من المجموع، وإنما تتمثل بشكل أكثر جدية فى اختيار الأعمال الهامة المكونة للوجدان القومى والتى تشكل إضافة نوعية للإبداع فيه، فلا تكاد تغيب عن هذه الصفحات أسماء كبار المبدعين فى المشرق العربى على وجه الخصوص.

على أن بعض هذه القراءات للإنتاج الروائى العربى لم تحدث أثرها المنشود فى تحويل الأسماء التى دارت حولها إلى ما تستحقه من تداول بين القراء بفعل صعوبات التوزيع والانتشار وغلبة الحواجز القطرية، وقد

فتنتنى حقا طريقة مقاربة الأستاذ **العالم** لرواية **حيدر حيدر** «وليمة لأعشاب البحر» خاصة فى المقال الثانى بعد مقال التحليل الأيديولوجى المضمونى الأول؛ إذ توقف الناقد عند ثلاثة رموز هى: الطيور والأطفال والبياض، وربطها بشكل بالغ الذكاء بالحقل الدلالى المثالى المسيطر على رؤية الكاتب فى مقابل العناصر السلبية المضادة للانطلاق البرىء الجميل، والمتمثلة فى الفساد والقيود والقبح. واستنتج من ذلك غلبة هذه المنظومة المثالية عليه بطريقة غير جدلية مفارقة لطبيعة الواقع وتعقد علاقاته.

والواقع أن هذا التحليل على قلة توظيفه للمصطلحات البنيوية ووقوفه عند حدود رصد المفردات اللغوية فحسب قد مضى عمليا فى استثمار هذه المعطيات الأسلوبية كى ينفذ منها إلى طبيعة التشكيل البنيوى للعلاقة الحميمة بين مستويات الدلالة الروائية، مما يعد نموذجا بليغا لقدرة **محمود امين العالم** على استكناه العوالم الروائية وعلاقاتها بالأبعاد اللغوية للأسلوب، حتى مع عدم استخدامه لتقنيات التحليل السردى المتصلة برصد تعالق أبنية الزمان والمكان والصيغ وانبثاق الرؤية الفنية منها، فالناقد ينفذ ببصيرته الشخصية إلى هذا التلاحم دون تحديد الإجراءات العلمية التى اتبعها بحدسه.

أما المشهد الأخير الذى نحب أن نتوقف عنده قليلا فهو ينتمى إلى مجموعة المقالات النقدية التى كتبت فى الخمسينيات، والحق أن مجرد الإقدام على جمعها ونشرها اليوم بجوار الحصاد النقدى الأخير يعد مغامرة خطيرة تدعو للإشفاق والحذر، لأنه يتعين علينا أن ننظر إليها اليوم بأثر رجعى من منظور تاريخى، لنتوقع منها إجابات عن الأسئلة التى كانت مطروحة يومها، ونشم منها عبق تلك المرحلة الخصبة المفعمة بالحماس والإحباط والرغبة فى صناعة مشروع وطنى قومى عظيم، ومهما كان قدر المرارة والحنو الماثلين فى وعى قارئ اليوم وهو يستعيد أحلام الأمس فقد يسعده أن يتذكر ماكان يردده **طه حسين** حينئذ من قول الشاعر العربى القديم:

منى إن تكن حقا تكن أعذب المنى

وإلا فقد عشنا بها زمنا رغدا

وعندما نقرأ المقال الأول من هذه المجموعة، ونجد المؤلف يذيله بملاحظة شارحة تحدد تاريخ كتابته فى ٢٢ يوليو ١٩٥٦ـ أى قبيل تأميم قناة السويس ـ يصبح الحديث عن مجموعة «الأنفار» القصصية وعن **محمد صدقى** كاتبها تعلة لأحاديث أخرى متعالقة بها. وتتداخل الرؤى أمامنا اليوم حتى تبرز من دخانها صورة **محمود امين العالم** كما كان دائما، رائيا، بصيرا، معلما وحنونا، ناقدا ومحللا، يمكن أن تختلف معه فى كل مقولة يرددها، تنقدها أو تنقضها لكنك لابد أن تشهد له بالصدق والاقتدار وتحويل النقد من عصا المعلم ومناورة الصحفى إلى استراتيجية الملاح الذى يسهم فى توجيه سفينة الفكر وقيادتها دون أن يفقد قدرته على التلذذ بحبات الماء وأشعة الشمس على سطح البحر.

جوناثان كلر
ت: السيد إمام

شعرية الرواية

إن المرء ليقتفي أثر الأسود في الأبيض

مالارميه

يعتبر «جوناثان كلر» من أهم الباحثين المعاصرين المتخصصين فى النقد البنيوى والدراسات اللغوية والأدبية المقارنة؛ تخرج «كلر» فى هارفارد وقام بالتدريس فى كمبردج وغيرها من جامعات أوربا وأمريكا؛ وقد أصبحت أعماله عن البنيوية والتفكيكية من الكتابات التقليدية التى رادت الطريق وأصبحت من المراجع الأساسية المعتمدة، ويأتى على رأس هذه الأعمال كتابه Structuralist Poebics الذى نقدم اليوم ترجمة الفصل الختامى فيه بعنوان Poetics of the Novel الذى يمكن ترجمته تجوزا بـ (شعرية الرواية)، وبالنظر إلى طول الفصل فقد رأينا أن ننشره على ثلاث حلقات متتالية.

إن «الرواية» كما كتب **فيليب سولير** Philippe Sollers «هى النوع الذى يفصح فيه المجتمع عن نفسه». وتعمل الرواية، اكثر من أى شكل أدبى آخر، وربما أكثر من أى نمط آخر من أنماط الكتابة، بوصفها النموذج الذى يتعرف فيه المجتمع على نفسه، والخطاب، الذى فيه، ومن خلاله، تستنطق العالم. وهذا، بدون شك، هو السبب الذى حدا بالبنيويين إلى تركيز انتباههم على الرواية. إن الرواية هى الشكل الذى يمكنهم بفضله، دراسة السيرورة السيميوطيقية بسهولة، فى نطاقها الأكمل، أى خلق العلامات وتنظيمها، ليس فقط بهدف إنتاج المعنى، وإنما أيضا بغرض إنتاج عالم إنسانى محمل بالمعنى. ذلك أن العرف الرئيسى الذى يحكم الرواية ـ والذى يحكم تلك الروايات التى تتصدى لخرقه ـ هو توقعنا بأن الرواية سوف تقوم بخلق عالم ما. ويجب أن يتم تأليف الكلمات بالطريقة التى يبرز بها، عبر نشاط القراءة، نموذج العالم الاجتماعى، والشخصية الفردية، والعلاقات التى تربط الفرد بالمجتمع، وربما، وهذا هو الأهم، نوع الدلالة التى يمكن أن تنطوى عليها مظاهر العالم هذه. ويواصل **سولير** «إن هويتنا ترتكز على الرواية، وعلى ما يعتقده الآخرون بشأننا، وما نعتقده بشأن أنفسنا والكيفية التى تتشكل بها حياتنا ككل، بطريقة لانحسها. كيف يرانا الآخرون، إن لم يكن فى

صورة شخصية فى رواية؟»[1] إن الرواية هى الوسيط السيميوطيقى للمعقولية Intelligibility

القرائية، واللاقرائية Lisibilité, Illisibilié

إن الطريقة التى تسهم بها الرواية فى إنتاج المعنى، يمكن أن تكون كافية فى حد ذاتها؛ لكى تغدو موضوعا جديرا بالبحث، سوى أن ارتباط الرواية عرفيا بالمجتمع خلافا لما يحدث فى الشعر، هو نفسه ما يمنحها نطاقا من الوظائف النقدية التى أثارت اهتمام البنيويين، ربما على نطاق أوسع. ولأن القارئ، يتوقع، بالدقة، أن يكون قادرا على التعرف على عالم ما، فإن الرواية التى يقرؤها، تغدو فضاء «تتفكك» فيه نماذج المعقولية، ويتم تعريتها وتحديها. وفى الشعر، يتم استعادة الانحرافات عن مبدأ الاحتمال Vraisemblance بسهولة باعتبارها استعارات يتعين ترجمتها، أو لحظات موقف رؤيوى أو نبوئى. أما فى حالة الرواية، فإن التوقعات التقليدية، تجعل من مثل هذه الانحرافات شيئا أكثر إرباكا، وهى من ثم التى تجعلها أكثر فاعلية من ناحية طاقتها الكامنة. وهنا وعلى حدود المعقولية، يغدو النشاط البنيوى مركزيا. ويبدأ **بارت** مناقشته لبلزاك فى S/Z، بتمييز بين النصوص القرائية والنصوص اللاقرائية، أىْ بين النصوص المعقولة طبقا للنماذج التقليدية، وتلك التى يمكن كتابتها، (النصوص الكتابية) والتى لا نعرف بعد، كيف نقرؤها[2] وبرغم أن تحليل **بارت** نفسه يوحى بأن هذا التمييز لا يمثل بذاته طريقة مفيدة لتصنيف النصوص، - إن كل رواية «تقليدية» مهما تكن قيمتها، سوف تقوم بنقد، أو على الأقل بفحص نماذج المعقولية، وكل نص راديكالى يمكن أن يكون قرائيا ومعقولا من وجهة نظر ما - فإنه يشير بالفعل، على الأقل، إلى ملامسة نشاط المعقولية وخصوبتها بوصفها مركزاً لتحليلاتنا. وحتى عندما لا تنشغل الرواية صراحة بتقويض أفكارنا عن التماسك والدلالة، عبر استخدامها الخلاق لهذه الأفكار، فإنها تشارك فيما كان يمكن **لهوسرل**/ Husserl أن يدعوه «تنشيط نماذج المعقولية» ما نسلم بأنه طبيعى، ليتم تقديمه للوعى وكشفه باعتباره سيرورة وبناء Construct وإذا ما توفرنا على النطاق المتاح لنا من روايات، فسوف يغدو أمراً بالغ الغرابة، أن نتمكن من تجنب الاعتراف، حتى فى حالة قراءة نصوص ما قبل القرن العشرين، بأن هذه الروايات، تتضمن، وتضطرنا إلى، نشر نماذج مختلفة من الشخصية Personality والعلية والدلالة. وحتى عندما لا تتشكك الروايات نفسها فى النماذج التى تعتمد عليها، فإن تنوع النماذج التى سوف يواجهها القارئ يؤدى وظيفة نقدية وذلك بإثارته للمقارنة والتأمل.

لقد غدا التمييز بين النص القرائى، والنص اللاقرائى، بين الرواية التقليدية «البلزاكية» من ناحية، والرواية الحديثة من ناحية أخرى (والتى يشار إليها عادة بالرواية الجديدة) بين - وهذا أحدث تجسيداته - ما يدعوه **بارت** نص اللذة Text de Plaisir ونص المتعة Text de Jouissance مركزيا جدا بالنسبة لعمل البنيوى فى الرواية، بحيث، برغم فائدته فى توجيه الاهتمام إلى التركيز على صيغ النظام Order والمعقولية، يهدد بتأسيس تعارض مشوه، يمكن له أن يعوق عملنا فى الرواية بشكل خطير. إن **بارت** نفسه يعترف، ضمنيا، لحسن الحظ، بأن هذه المفاهيم، مفاهيم وظيفية، أكثر منها فئات للنصوص. ويلاحظ **بارت**، أن البعض سوف يبدو كأنه يرغب فى نص حداثى تماما ولا قرائى بشكل صريح «نص بلا ظل»، «منبت الصلة بالأيديولوجيا المهيمنة» إلا أن نصا كهذا سوف يغدو «نصا بلا خصوبة، أو إنتاجية، نصا عقيما» «بلا فاعلية» إن النص، يتطلب ظلا - شيئا من الأيديولوجيا، وبعضا من المحاكاة، وموضوعا ما - إنه يتطلب على الأقل جيوبا، وخطوطا، واقتراحات من هذا النوع: يتطلب الهدم، طريقة لتوزيع الضوء والظل[3]. وعلى العكس، فإن النص القرائى أو التقليدى لا يمكن أن يكون واضحا ومعقولا تماما دون أن يكون عقيما. إن على هذا النص أن يتحدى القارئ بطريقة ما تؤدى إلى إعادة قراءة النفس والعالم. ويستشهد **ستيفن هيث** Stephen Heath عند تصديه لمناقشة الرواية الجديدة التى ينظر إليها باعتبارها قطيعة جذرية مع الرواية «البلزاكية»، بدعوى **ميشيل بوتور** بأن الرواية الجديدة تكشف العالم، من خلال ممارستها الكتابية، بوصفه سلسلة من أنظمة التمفصل «إن نظام التدليل داخل

إطار الكتاب، سوف يكون صورة لنظام المعانى الذى يتم اصطياد القارئ داخله فى حياته اليومية». [٤] غير أن كل البيانات التى وجهت للدفاع عن الرواية، قد افترضت بالطبع، وجود علاقة من هذا النوع: «إن المعانى التى نخبرها عند قراءة رواية ما، ذات علاقة بحياة القارئ نفسه، وتمكنه من النظر إلى هذه الحياة بطرق جديدة» والرواية الراديكالية، برغم كل تعارضها مع نماذج المعقولية، وأنماط التماسك، تعتمد على الاتصال بين النص والتجربة العادية شأنها بالضبط شأن الرواية التقليدية.

وهناك كما يعترف **بارت** طريقتان يمكن لنا النظر بهما إلى هذا التعارض الذى اتخذه البنيويون أداة نقدية رئيسية. ويمكننا القول، بأنه لا يوجد بين النص التقليدى، والنص الحداثى، بين متعة نص اللذة، ونشوة نص المتعة، سوى فرق فى الدرجة. والأخير، ليس سوى مرحلة متأخرة وأكثر حرية من الأول «إن **روب جرييه** لا يعدو أن يكون تطويرا **لفلوبير**. سوى أن بالإمكان القول بأن المتعة والنشوة، بمثابة قوتين متوازيتين لا تلتقيان، وبأن النص الحداثى، ليس تطويرا تاريخيا منطقيا، وإنما اقتفاء لقطيعة أو فضيحة، حتى أن القارئ الذى يستمتع بكليهما، لا يركب داخل نفسه، استمرارية تاريخية وإنما يعيش حالة تناقض، معانيا ذاتا منقسمة» [٥]. غير أننا قد نتقدم خطوة أبعد من تلك التى خطاها **بارت** ونقول بأن الحقائق التى أدت به إلى افتراض هاتين النظرتين تظهر أننا لا نتعامل بالقدر الكافى مع سيرورة تاريخية يحل فيها نوع ما من أنواع الرواية محل نوع آخر، بقدر ما نتعامل مع تعارض كان قائما على الدوام داخل الرواية: توتر بين المعقول والإشكالى. إن الرواية كما تلاحظ **جوليا كرستيفا**، قد ضمت منذ بدايتها الأولى بذور الرواية الضد، وتشكلت فى تعارض مع المعايير المتنوعة [٦]. ومما يلفت النظر بكل تأكيد، هو أن البنيويين عندما يكتبون عن النصوص الكلاسيكية، فإنهم يخلصون إلى اكتشاف الفجوات، والإبهامات، ونماذج الهدم، وملامح أخرى من اليسير بمكان النظر إليها باعتبارها ملامح حداثية على وجه التحديد. والإقرار بوجود استمرارية فى هذا الخصوص، داخل الرواية - بين **فلوبير، وروب جرييه**، وبين **ستيرن وسولير** - يضطرنا إلى التخلى عن فكرة المتعة بوصفها نشوة الانزياح التى تحدثها أفعال القطيعة مع المعقولية أو انتهاكاتها.

وإذا ما قمنا بتنظيم مقاربتنا للرواية بهذه الطريقة، فإننا بذلك نواشج بشكل صحيح بين كتابات البنيويين والرواية بشكل كلى، وليس فقط بينها وبين فئة معينة من النصوص الحداثية، ونمركز دراسة الرواية على نماذج التماسك والمعقولية التى تقوم باستخدامها وتحديها. وهناك ثلاثة مجالات أو أنساق فرعية تكون فيها النماذج الثقافية هامة على وجه الخصوص: الحبكة و الموضوعة و الشخصية. وقبل أن نتحول إلى هذه النماذج، يتوجب علينا، مع ذلك، دراسة النظرية البنيوية العامة للرواية بوصفها تراتبًا من الأنساق والأعراف الرئيسية للأعمال التخييلية السردية، التى تحددها هذه المقاربة، والتمييزات والمقولات التى تم استخدامها فى دراسة السرد نفسه.

وبتطبيق مبدأ **بنفنيست** بأن «معنى أية وحدة لغوية يمكن تحديده على أساس قدرة هذه الوحدة على الاندماج فى وحدة من مستوى أعلى» يكون بمقدورنا القول بأن وحدات الخطاب الروائى يجب أن يتم تعيينها بوظيفتها فى بنية تراتبية. «ولكى نفهم نصا من النصوص»، كما يقول **بارت**، فإن علينا:ليس فقط تتبع فك الحبكة، وإنما يعنى أيضا التعرف على المستويات المتعددة، وأنماط العلاقات الأفقية للمتتالية السردية على محور عمودى ضمنى. إن قراءة رواية ما، لا يعنى الانتقال من كلمة إلى أخرى فحسب، وإنما يعنى أيضا الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر. [٧]

وعلى الرغم من ضآلة الاهتمام الذى وجه للطريقة التى ينتقل بها القراء من مستوى إلى آخر، فإن أهمية المستويات فى الأنظمة اللغوية، قد أدى إلى الافتراض بأنه لكى يتم إنجاز تحليل بنيوى فى مناطق أخرى، «فإن علينا أن نميز أولا عدة مستويات وصفية، ونقوم بوضعها داخل منظور التراتب أو الإدماج» [٨] ويمكن النظر إلى أعراف النوع الأول باعتبارها

توقعات حول المستويات وإدماجها، وتكون سيرورة القراءة، بمثابة التعرف ضمنيا على العناصر المنضوية تحت مستوى من المستويات، و تفسير هذه العناصر تبعا لذلك. ويمكن لنا على سبيل المثال، النظر إلى مستويين منفصلين عن بعضهما البعض بشكل واسع: مستوى التفصيلة التافهة، ومستوى فعل الكلام السردى.

عقود السرد Narrative Contracts

إن يكن العرف الرئيسى الذى يحكم الرواية، هو توقع أن يكون القراء قادرين على التعرف على عالم نقوم الرواية بإنتاجه، أو الإشارة إليه، وذلك عبر اتصالهم بالنص، فقد يغدو من الممكن على الأقل، أن نقوم بتعيين بعض العناصر التى تعمل على تعزيز هذا التوقع، وتوكيد التوجه التمثيلى والمحاكاتى للعمل التخييلى. ويتم تحقيق هذه الوظيفة عند أدنى المستويات، بما يكن أن نسميه بـ «الفضالة الوصفية De-scriptive Risidue»، وهى العناصر التى يكون دورها البادى فى النص، هو الإشارة إلى واقع عينى (الإيماءات العابرة والموضوعات عديمة الأهمية، والحوارات السطحية). إن وصف عناصر حجرة، بغير أن يتم إدماجها بواسطة شفرة رمزية أو موضوعاتية (العناصر التى لا تخبرنا بشىء عن ساكن الحجرة مثلا) والتى لا تضطلع بوظيفة فى الحبكة، تنتج مايدعوه **بارت** «أثرا واقعيا»(٩) L'effet de réel: ولافتقاد هذه العناصر إلى أية وظيفة أخرى، فإنها تغدو وحدات إدماجية عبر الإشارة «نحن الحقيقيون We are the real» ويغدو التمثيل الخالص للواقع من ثم، كما يقول **بارت**، مقاومة للمعنى، ومثالا لـ «وهم المرجعى» الذى يغدو معنى العلامة تبعا له لا شىء أكثر من مرجعها.

وتؤكد عناصر من هذا النوع، العقد المحاكاتى، وتطمئن القارئ بأن فى إمكانه أن يؤول النص باعتباره عن عالم حقيقى. ويمكن بالطبع، زعزعة هذا العقد، وذلك بإغلاق سيرورة التعرف، ومنع القارئ من الانتقال من النص إلى عالم ما؛ وإرغامه على قراءة النص بوصفه موضوعا لفظيا مستقلا. سوى أن مثل هذه الفعاليات تغدو ممكنة فقط، بفضل العرف الذى تحيل إليه الروايات. إن وصف **روب جرييه** الشهير لشريحة الطماطم والذى يخبرنا أولا، أنها تامة، ثم، معيبة، يلعب على حقيقة ان هذا الوصف يبدو أولا وكأنه ذو وظيفة مرجعية خالصة، يتم زعزعتها عندما تقدم الكتابة إيهامات، وبذا ترفع اهتمامنا بعيدا عن موضوع مفترض، نحو عملية الكتابة ذاتها. (١٠) أو، مرة ثانية، فإن وصف الطقس فى الفقرة الافتتاحية من رواية **روب جرييه** «فى المتاهة» يبدو فى البداية، وكأنما يؤسس سياقا (أنها تمطر بالخارج) سوى أنه عندما تقوم الجملة التالية بتقديم تناقض (الشمس ساطعة بالخارج) فإننا نضطر إلى إدراك أن الحقيقة الوحيدة المعنية، هى حقيقة الكتابة نفسها، التى تستخدم، كما يقول **جان ريكاردو**، مفهوم عالم لكى تعرض قوانينه الخاصة.

وإذا لم يتم غلق سيرورة التعرف على هذا المستوى، فسوف يفترض القارئ من ثم أن النص يشير إلى عالم يمكن له تعيينه، والذى يحاول بعد أن يتم له تمثله، العودة منه، إلى عالم النص لكى يؤلف، ويخلع المعنى على ما قام بتعيينه. ويمكن زعزعة هذه الحركة الثانية، فى دائرة القراءة، إذا ما قام النص بتناسل مفرط للعناصر التى تبدو وظيفتها مرجعية خالصة. إن تعديد الموضوعات التى تبدو غير محسومة بفعل غرض موضوعاتى؛ أو وصفها يمكن القارئ من التعرف على عالم، غير أنه يمنعه من تأليفه، ويتركه بصحبة معان منقوصة أو غير كاملة تنطبق برغم ذلك على العالم أو خبرته الخاصة، بفضل تعرف قبلى. إن السمة الأساسية لخطاب «واقعى» حقيقى، أو مرجعى ، هى كما يقول **فيليب هامون**، إنكار القصة أو جعلها مستحيلة، وذلك بتقديم «خواء موضوعاتى»(١١). تأمل، مثلا، وصف **فلوبير** للمشهد الذى يواجه بوفارى، وبيكوشيه، عندما ينهضان، ويحدقان خارج النافذة، فى أول صباح فى منزلهما الريفى الذى حصلا عليه حديثا:

أمامهما مباشرة، كانت الحقول. وعلى اليمين، كان مخزن الحبوب وبرج كنيسة. وعلى اليسار، حاجز من شجر الحور، وممران رئيسيان على هيئة صليب، يقسمان الحديقة إلى أربعة ممرات، وكانت الخضراوات مرتبة فى أحواض تصعد

منها هنا وهناك، أشجار صنوبر قزمية، وأشجار فاكهة مشذبة، وعلى أحد الجانبين، طريق معرش، يؤدى إلى كوخ ريفى. وعلى الجانب الآخر، جدار يحمل تعاريش. وفى الخلف، سياج مشبك ينفتح على الريف. وخلف الجدار، بستان. ووراء الكوخ الريفى،أجمة، وخلف السياج المشبك ممرصغير. (الفصل الثانى)

ويصعب اكتشاف هدف «موضوعاتى» Thematic خلف هذا الوصف. إن الجمل تقودنا عبر حديقة، وتكشف لنا فى نهاية مغامرتها عن بستان، وأجمة، وممر صغير. هوس من الدقة ينتج خواء موضوعاتيا، ويغلق منافذ المفاهيم، يبدى **فلوبير** سيطرته على ما يدعوه بارت لغة الأدب غير المباشرة: «إن أفضل طريقة تغدو بها اللغة غير مباشرة، هى أن تحيل بشكل ثابت ما أمكن، إلى الأشياء ذاتها، عوضا عن إشارتها إلى مفاهيم هذه الأشياء، ذلك أن معنى أى موضوع دائما ما يومض، وليس الفكرة ذاتها»(١٢) وينتج **فلوبير**، اعتمادا على هذه الوظيفة المرجعية، أوصافا تبدو وكأنما تم تقريرها فقط بفعل رغبة فى الموضوعية، تقود القارئ من ثم إلى إنشاء عالم يتعامل معه بوصفه واقعيا، ويجد مشقة برغم ذلك فى القبض على معانيه.

ويمكن التأكيد على الوظيفة المرجعية عن طريق التفاصيل الوصفية. إلا أنها ترتكز إلى حد كبير أيضا، على زاوية السرد التى يقوم النص بتضمينها. إن صعوبة قراءة رواية مثل «عدن، عدن، عدن Eden, Eden, Eden» **لبيير جيجوتا** Pierre Gugotat يعزى فى جانب منه إلى أننا غير قادرين على تعيين أى راو، ولا نعرف من ثم أين نضع لغتها. وإذا قرأنا الرواية باعتبارها بيانا لمتحدث حول موقف، سواء أكان هذا الموقف حقيقيا أم متخيلا، فإننا نكون بذلك قد خطونا خطوة باتجاه التعرف عليها.و بدلا من ذلك، فإننا نجد أنفسنا إزاء جملة تستغرق مائتين وخمسا وخمسين صفحة، «كما لو أنها مسألة تمثيل، ليس لمشاهد متخيلة، وإنما لمشهد اللغة ذاتها، حتى أن نموذج هذه المحاكاة الجديدة لا يغدو مغامرات البطل، وإنما مغامرات الدال: ما يحدث له» وهناك مع ذلك عدد قليل من الروايات التى تنتمى لهذا النوع. ويمكننا فى معظم الحالات، أن نقوم بتنظيم النص باعتباره خطابا ذا راو صريح أو ضمنى يحدثنا عن وقائع توجد فى عالم ما. ويزعم **سارتر**، أنه يتم سرد رواية القرن التاسع عشر من وجهة نظر الحكمة والتجربة، ويتم الإنصات إليها، من وجهة نظر النظام Order. وسواء لعب الرواى دور المحلل الاجتماعى، أو دور شخص يلتفت إلى الخلف، فإنه يغدو الشخص الذى دانت له السيطرة على العالم، والذى يقوم بإخبار مجموعة متحضرة من المستمعين بسلسلة من الوقائع التى يمكن الآن تأليفها وتسميتها.(١٣)

وربما كانت هذه هى أبسط الحالات التى يتوحد فيها الراوى مع جمهوره الذى ينضم إليه فى النظر إلى أحداث الماضى، بيد أنه حتى مع غياب الإطار الذى تروى فيه الحكاية بجانب المدفأة، فإنه يمكن لنا، وذلك بفضل ما يدعوه **بارت** «الشفرة التى يتم من خلالها ترميز الراوى والقارئ بفعل القصة ذاتها» تحويل النص إلى اتصال عن عالم يتحدد فى علاقة براو وقارئ. وعلى سبيل المثال، يتم إخبارنا فى (سيلاس مارنر Silas Marner) **لجورج إليوت**، أنه «فى الزمن الذى كانت تطن فيه عجلات الغزل بلا توقف فى المنازل الريفية... كان يمكن مشاهدة رجال شاحبين دون الحجم العادى، فى الأحياء القصية وسط الحوارى، أو إلى أسفل فى حضن التلال» إن أدوات التعريف وال «يمكن مشاهدة » تؤكد موقفاً موضوعيا، يقع على مسافة من الراوى والقراء الذين يتوجب إخبارهم أنه فى هذا الزمن، كان من السهولة بمكان إلصاق تهمة الشعوذة بأى إنسان غير عادى. وفى الوقت الذى تبدأ فيه صورة الراوى فى الظهور، يتم رسم ملامح القارئ المتخيل. ويقوم السرد بالتأشير لمايرغب القارئ فى أن يروى له، والطريقة التى كان يمكن أن يستجيب بها، وأى الاستدلالات أو الروابط التى يفترض قبوله لها. وبناءً عليه، فإن الجمل التى ترد فى (عمدة كاستربردج) والتى تؤكد على موضوعية المشهد تشير إلى ما كان يمكن للقارئ مشاهدته فى حالة تواجده بالمشهد (والغريب حقا، فيما يتعلق بتقديم هذا الزوج من البشر، الذى كان حريا بجذب انتباه أى مراقب عرضى، اللهم إلا إذا كان راغبا عن الالتفات له، هو الصمت

التام الذى احتفظ به): هناك محاولات لتأسيس واقعية المشهد، وذلك من خلال استخلاص المعلومات منه، كما لو أن الراوى لا يتمتع بأية معرفة خاصة، وإنما مراقب شأنه شأن القارئ:

«وأن الرجل والمرأة كانا زوجا وزوجة، وأبوين للطفلة التى كانت بين أذرعهما، أمر لا شك فيه. فما كان لعلاقة أخرى أن تفسر هذا الجو من الحميمية الذى كان يحيط ثلاثتهم مثل هالة نورانية وهم يهبطون الطريق». (الفصل الأول).

وبالمثل، فإن الرعشات الأسلوبية، ونثر **بلزاك**، يمثلان معا تقريبا، طرقا لاستحضار العقد المبرم مع القارئ وتعزيزه، ويؤكدان على أن الراوى ليس إلا نسخة أخرى أكثر معرفة من القارئ، وبأنهما يشاركان معا فى العالم نفسه الذى تشير إليه لغة الروايات. وتخلق أسماء الإشارة المتبوعة بعبارات الوصل (إنها امرأة من تلك النساء اللائى...، فى يوم من تلك الأيام التى...، الواجهةالمصبوغة بذلك الصبغ الأصفر الذى يضفى على المنازل الباريسية...) مقولات، فى الوقت الذى توحى فيه بمعرفة القارئ الفعلية بهذه المقولات وبمقدرته على التعرف على الأشخاص أو الموضوعات التى يتحدث عنها الراوى. ويعمل المراقبون المجسدون بوصفهم أقنعة للقارئ، ويوحون بالطريقة التى كان يمكن أن يستجيب بها للمشهد الذى يتم تقديمه فى اللحظة الراهنة. «ومن الطريقة التى قبل بها الكابتن مساعدة السائس فى الهبوط من العربة، كان يمكن القول بأنه فى الخمسين من عمره». وتؤكد مثل هذه العبارات أن المعانى المستخلصة من المشهد هى بمثابة ميراث مشترك بين الراوى والقارئ: إنها القابلية التامة للصدق Wholly Vrai-semblable. إن تنورة مدام فوكيه «تلخص الصالون، وحجرة الطعام، والحديقة، وتشى بالمطبخ، وتومئ إلى المقيمين». لمن تقدم هذه الأشياء أو يتم حجبها؟ ليس للراوى وحده الذى يضطلع بمسئولية هذا المركب Synthesis، وإنما للقارئ الذى يفترض، باعتباره شخصا مطلعا على النص الاجتماعى الأكبر، أن يكون قادرا على إقامة مثل هذه الصلات. من المتكلم هنا؟ هكذا يتحدث **بارت** عندما يتم إخبارنا أن «زامبينيلا Zambinella وكأنما روعت...» إن الراوى هنا، ليس هو الراوى العليم. إن ما نسمعه هنا، هو الصوت المنزاح الذى يفوضه القارئ فى عملية السرد.. إنه تحديدا، صوت القراءة.(١٤)

وتغدو الروايات معضلة عندما يكون صوت القراءة غير مسموع. ففى رواية «الغيرة» **لروب جرييه**، مثلا، لا تجرى الأوصاف طبقا لما يمكن أن يلاحظه أو يستخلصه قارئ فى حالة تواجده بالمشهد الموصوف. وهكذا، يغدو من المستحيل تنظيم النص بوصفه تواصلا بين «أنا» ضمنية، و«أنت» ضمنية. يقول **إمبسون**، إن «كل العبارات تقريبا تفترض بهذه الطريقة معرفتك بشىء ما عن الموضوع الذى يجرى تناوله، وليس كل شىء. ويمكن أن تخبرك بشىء مختلف إن كنت تعرف المزيد»(١٥) وعندما ينطلق نص من افتراض عدم تعود القارئ على موائد العشاء المصفوفة ـ عندما تقدم أوصافا دون اعتبار لـ«نظام الملاحظ» ـ فإن على القارئ أن يفترض أن نصا كهذا يحاول إخباره بالمزيد، وبأنه يجد مشقة فى اكتشاف ما هو فى الحقيقة «الموضوع المتناول». هناك فائض من المعنى الكامن، ونقص فى «بؤرة الاتصال».

وتفترض الروايات التى تمتثل للتوقعات المحاكاتية Mi-metic، أن ينتقل القراء عبر اللغة، إلى عالم ما. وحيث إنه توجد عدة طرق للإحالة للشىء نفسه، فإن مثل هذه الروايات، تمسح بالتنوع البلاغى. إن راوى **بلزاك** فى «الأب جوريو» مثلا، ينتقل إلى تأمل صريح لحكايته، ولا تكاد صورة «عربة الحضارة» تؤدى إلى تطور استعارى ملائم، داهسة القلوب، ومحطمة إياها، مواصلة «مسيرتها المجيدة»، حتى يتم طمأنتنا إلى أن القصة ذاتها لا تنطوى على أية مبالغة: "Sachez - le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman الكل حقيقى". وفى الصفحات القليلة التى تلى ذلك، وبعد وصف على طريقة **ديكنز** لـ«رائحة السكن» الذى يمثل وفرة لغوية يائسة، أكثر منه محاولة فى الدقة، يطمئننا **بلزاك** إلى واقعية مرجعه وعدم قابليته للوصف: ربما أمكن وصفه إذا ما أمكن ابتكار إجراء لوزن الجزيئات الدقيقة المثيرة للغثيان التى تهيؤها الأبخرة المنزلية المميزة لكل ساكن على حدة، سواء كان صغيرا أم

كبيرا. «ويبدو **بلزاك** وكأنه يقول: لا تخدعنك لغتى. إنها لا تعدو أن تكون مجرد إشارة تحيلك إلى عالم ما».

وتقيم نصوص كهذه تمايزاً داخليا بين القصة Story والعرض، بين الموضوع المرجعى، وبلاغة الراوى. لقد احتذى البنيويون نموذج علم اللغة فى استخدام هذا التعارض فى مناقشتهم للروايات، مرتكزين على التمييز الذى أقامه **بنفنيست** «بين نظامين متمايزين ومتكاملين: نظام القصة L'histoire ونظام الخطاب»(١٦). والقول بأن العمل الأدبى هو قصة، وسرد معا، يبدو عادلا من الناحية الحدسية: وعند قراءة Exercices de Style لريمون كينو Raymond Queneau مثلا، ندرك أن القصة ذاتها قد تم إخبارنا بها بتسع وتسعين طريقة مختلفة. بيد أن الطريق من التمييز اللغوى إلى التمييز الأدبى، كان مليئا بالمصاعب المدهشة التى تلفت الانتباه إلى بعض المظاهر السردية الطريفة.

لقد أسس **بنفنيست** تمايزه على نظام أزمنة الأفعال: الفرق بين الزمن التام وزمن الماضى البسيط أو المحدد. والزمن الأول (الزمن التام) بقيم اتصالا بين وقائع الماضى، ووقائع الحاضر الذى نتحدث فيه عن واقعة من الوقائع (مثلا: لقد اشترى جون سيارة). وينتمى الزمن التام، شأنه شأن الزمن الحاضر للنظام اللغوى للخطاب، من حيث أن مرجعه الزمنى، ينصب على لحظة الكلام، بينما ينصب مرجع الماضى البسيط على لحظة الحدث (١٧) والتمييز الحاسم، هو الذى يقوم بين أشكال تضم إحالة لموقع الخطاب، وأشكال لا تضم مثل هذه الإحالة، ويتم من ثم، استبعاد ضمائر المتكلم وضمائر الغائب من نظام القصة، مثلما يتم استبعاد الإشارات اللغوية التى تعتمد فى معناها على موقع الخطاب (الآن، هنا، منذ سنتين، إلخ)

غير أن هذا مازال لا يشكل تمييزا بين القصة وطريقة عرضها، ذلك أنه يمكن رواية قصة بصيغة الخبر Histoire، ويورد **بنفنيست** فقرة من رواية «جامبارا» Gambara **لبلزاك** كمثال:

«وبعد أن انعطف فى الرواق، نظر الشاب إلى السماء، ثم إلى ساعته، وصدرت عنه إشارة تنم عن نفاد الصبر. ودلف إلى محل للطباق، وأشعل سيجارا، وواجه إحدى المرايا، وراح يتطلع إلى ملابسه التى كانت أكثر حذلقة مما تسمح به قواعد الذوق فى فرنسا. وعدل من ياقته، وصديريّه المخملى الأسود، الذى تتصالب عليه سلسلة ذهبية كبيرة من تلك السلاسل التى تصنع فى جنوه، ثم ألقى بمعطفه المخملى المبطن على كتفه الأيسر بحركة واحدة، وتدلى من فوق كتفه بطياته البارعة. وواصل السيرة، دون أن يسمح للنظرات التى كان يختلسها إليه المارة بتشتيت انتباهه. وعندما بدأت تضاء أنوار المحلات، وبدت له الليلة ظلماء بما فيه الكفاية، شق طريقه نحو ساحة القصر الملكى، أشبه ما يكون بشخص يخشى أن يتعرف عليه أحد، ذلك أنه التزم جانب الميدان، وصولا إلى النافورة، حتى يتسنى له دخول ممر فراو مانتو، محتجبا عن أنظار أصحاب العربات المبتذلة».

وباستثناء فعل واحد فى الزمن المضارع (أكثر مما تسمح به قواعد الذوق فى فرنسا)، فإن هذه الفقرة لا تضم أيا من العلامات اللغوية للخطاب: ويعلق **بنفنيست** «فى الحقيقة، لم يعد هناك حتى راو. لا أحد يتكلم هنا. إن الأحداث تبدو وكأنها تخبر عن نفسها»(١٨)

وربما غدا ذلك صحيحا من وجهة نظر لغوية. لكن قارئ الأدب، سوف يكون قد تعرف على صوت سردى: «سلسلة ذهبية كبيرة من تلك السلاسل التى تصنع فى جنوه» التى توحى بعلاقة تضامن ومعرفة مشتركة بين الراوى والقارئ.. «أشبه ما يكون بشخص يخشى أن يتعرف عليه أحد، ذلك أنه..» التى تمنحنا راويا يستقرئ حالة ذهنية من فعل ما، مفترضا بأن القارئ سوف يقوم بقبول الصلة كما يصفها. وبافتراض إمكان فصل القصة عن كل الإشارات المتعلقة براو شخصى، فسوف يتوجب علينا حينئذ، أن نستبعد، كما يقول **جينيت**، حتى أتفه الملاحظات العامة أو الصفات التقييمية، وأكثر المقارنات حذقا وفطنة، وأكثر الصلات المنطقية ضآلة، وربما «أقلها ترابطا من الناحية المنطقية، والتى تنتمى جميعها للخطاب أكثر من انتمائها للقصة»(١٩)

ويقول تودوروف إن بنفنيست قام بتعيين «ليس فقط خصائص نمطين من أنماط الكلام، وإنما أيضا، مظهرين مكملين لأى فعل من أفعال الكلام» (٢٠). وبرغم أن هذا قد يبدو وكأنه محاولة مراوغة للإمساك بالعصا من منتصفها، ورفض دراسة ما ينطوى عليه التمييز حقيقة، فإنه يمثل تعليقا مناسبا إلى حد ما. إن بإمكاننا أن نميز - فى صيغتين لغويتين - جملا تتضمن إحالات لموقع الخطاب، وذاتية المتحدث، وجملا تخلو من هذه الإحالات. بيد أننا نعرف بالمثل، أن أية متتالية هى تقرير وفعل للخطاب فى ذات الوقت. ومهما جاهد نص من النصوص لكى يكون قصة خالصة، طبقا لمعايير بنفنيست، فإنه سيظل مشتملا على الملامح التى تميز موقفا سرديا معينا. إن الماضى البسيط نفسه يعمل بوصفه العلاقة الشكلية لما هو أدبى (من حيث يتم استقصاؤه عموما فى أفعال الكلام) «ويدل ضمنا على عالم مبنى، مفصل، ومنسلخ، ومختزل إلى خطوطه الدالة» وليس حقيقة مفتوحة كثيفة ومضطربة يتم الإلقاء بها أمام القارئ. فإذا ما أعلن النص «خرج الماركيز لمدة خمس ساعات» فإن الراوى يكون قد ابتعد مسافة لكى يمنحنا واقعة خالصة عارية من كل كثافتها الوجودية. ولأن الرواية تستخدم هذا الشكل، كما يقول بارت، فإنها تحول الحياة إلى كثافة، والديمومة إلى زمن موجه ذى معنى(٢١) وفضلا عن ذلك، فإن التنوع الهائل فى الشخصيات الروائية، ينتج عن الاختلافات فى درجة المعرفة أو الدقة فى الوصف. قارن: «أشعل سيجارة» و «بعد أن أخرج أسطوانة رفيعة بيضاء من الصندوق، ووضع أحد طرفيها بين شفتيه، رفع قطعة رفيعة مشتعلة من الخشب على مسافة بوصة أسفل الطرف الآخر من الأسطوانة» وبرغم أن هاتين الجملتين تنتميان إلى عالم القصة طبقا لمعايير بنفنيست، فإنهما تنطويان على وصفين سرديين مختلفين، وذلك بفضل علاقتيهما بـ«عتبة الصلة الوظيفية Threshold of Functional Relevance للمستوى الثانى من مستويات الاحتمال.

بيد أن أكثر المعالجات خلطا لآراء بنفنيست، هى محاولة بارت فى التحليل البنيوى للسرد للتمييز بين سرد شخصى Personal وسرد لا شخصى A personal أما النوع الأول فلا يمكن التعرف عليه، كما يقول بارت، فقط بوجود ضمير المتكلم. فهناك حكايات، أو متتاليات تمت كتابتها بضمير الغائب، وهى فى حقيقة الأمر «تجليات لضمير المتكلم» فكيف يمكن حسم هذه المسألة؟ يكفى أن نعيد كتابة المتتالية، مستبدلين ضمير الغائب بضمير الشخص الأول(أنا)، فإذا لم يستتبع ذلك أية تغييرات، فإننا نكون بذلك إزاء متتالية تنتمى للسرد الخاص بالـ شخصى Personel(٢٢)، وبالتالى فإن عبارة «دخل محلا للطباق» يمكن أن تكتب «دخلت محلا للطباق» بينما تغدو عبارة «بدا مسرورا بالمظهر المتميز الذى خلعته عليه بزته» متنافرة إذا ما قمنا بتحويلها إلى «بدوت مسرورا بالمظهر المتميز الذى خلعته على بزتى» والتى توحى براو مصاب بالشيزوفرانيا. إن الأمثلة التى تقاوم إعادة الكتابة «لاشخصية A personal» وهذه، كما يقول بارت، هى الصيغة التقليدية للحكى، التى تستخدم نظاما زمنيا مؤسسا على الماضى التام Aorist، والمعقود بها إقصاء المضارع عن المتكلم «فداخل السرد» كما يقول بنفنيست «لا أحد يتكلم».

وهذا أمر مثير للبلبلة. فطبقا لمعيار بنفنيست، فإن عبارة «دخل محلا للطباق» عبارة لا شخصية، بيد أن بارت يجعل منها عبارة شخصية. والملمح الذى يجعل المثال «لاشخصى» طبقا لبارت هو كلمة «بدا» التى تتضمن حكما من جانب السارد، تجعل من الجملة طبقا لجينيت، إن لم يكن طبقا لمعايير بنفنيست الصريحة، نموذجا للخطاب، أكثر منها مثالا للقصة. لقد قام بارت تقريبا بقلب المقولات، فى الوقت الذى ادعى فيه اقتفاءه لنموذج بنفنيست. إن ما يحول بين جملة وبين كتابتها بضمير المتكلم هو وجود عناصر تحدد الراوى شخصًا مختلفا عن الشخصية التى ورد ذكرها فى الجملة، ويغدو تحديد الراوى من ثم، عبر مفارقة غريبة، معيارا لصيغة «لاشخصية» من صيغ الخطاب. إن مناقشة بارت تشير إلى تعقد «الذاتية» فى السرد، وإلى جدوى التمييز بين حالات لا تظهر فيها وجهة نظر أخرى عدا وجهة نظر البطل (التى يدعوها «شخصية») وتلك التى يشار فيها إلى راو آخر (لا شخصى). سوى أنه لا يمكن تقريبا تبرير هذا التمييز بالإحالة إلى التحليل البنيوى لبنفنيست. وربما كان علم

اللغة قوة بذرية، سوى أن ما تم جنيه، غالبا ما يحمل شبها ضئيلا بما تم بذره.

إن تعيين الساردين هو أحد الطرق الأولية لتطبيع القصة التخييلية. إن العرف الذى يرى أن السارد فى نص من النصوص يتحدث إلى قرائه، يعمل سنداً للعمليات التأويلية التى تتعامل مع الغريب أو مالا ينطوى على دلالة بشكل واضح. والرواية، كما تقول **جورج إليوت**، «وصف صادق للرجال والأشياء بالطريقة التى انعكست بها على ذهنى» ويمكن للقارئ أن يتناول أى شىء شاذ باعتباره نتيجة لرؤية الراوى أو طرحا للذهن. وفى حالة السرد بضمير المتكلم، يمكن قراءة الاختيارات التى لا تخضع لأى تفسير، بوصفها شطحات تجلو فردية الراوى، وباعتبارها أعراضا لهواجسه. غير أنه فى حالة غياب راو يتولى وصف نفسه، فإن بإمكاننا تقريبا شرح أى مظهر من مظاهر النص، بافتراض راو تم تصميم العناصر المعطاة لكى تعكس أو تكشف عن شخصيته. ويمكن بالتالى، استعادة رواية «الغيرة» **لروب جرييه**، كما فعلت **بروس موريسيت** Bruce Morrissette بافتراض راو محسوس ذى شكوك متطرفة Paranoiac، لكى تتمكن من تفسير بعض تثبيتات السرد، إن بالإمكان تطبيع «المتاهة Dans le labyrinthe» بقراءتها بوصفها كلام راو يعانى من مرض النسيان. ويمكن لنا تفسير أقل النصوص تماسكا بافتراض أنها حديث راو يهذى. وبالإمكان تطبيق مثل هذه العمليات بطبيعة الحال على نطاق عريض من النصوص الحداثية، سوى أن أكثر النصوص راديكالية، تبادر إلى جعل هذا اللون من الاستعادة فرضا عشوائيا للمعنى، وإظهار القارئ على مدى اعتماد قراءته على نماذج المعقولية. إن مثل هذه الروايات، كما أوضح **ستيفن هيث** معجبا، «تغدو مبتذلة تماما عندما يتم تطبيعها،وتظهر القارئ على فداحة الثمن الذى دفعه فى مقابل المعقولية».(٢٣) والكتابة، طبقا لكلمات **بارت** نفسه، تغدو كتابة بحق، فقط عندما تمنعنا من الإجابة على السؤال: من الذى يتكلم؟

ومع ذلك، فقد قمنا بتطوير استراتيجيات قوية لمنع النصوص من أن تكون كتابة. وفى الحالات التى نجد فيها مشقة فى افتراض راو مفرد، يمكننا اللجوء إلى ذلك العرف الأدبى الحديث الذى أرساه **هنرى جيمس**، وغيره من النقاد الكثيرين الذين حذوا حذوه، ونعنى به، وجهة النظر المحددة. فإذا أخفقنا فى تأليف النص برد كل شىء إلى راو مفرد، فبإمكاننا تقسيمه إلى مشاهد أو أحداث صغيرة وإضفاء المعانى على التفصيلات وذلك بمعاملتها بالطريقة نفسها التى تمت بها ملاحظتها من قبل شخصية كانت حاضرة وقتئذ. ويمكن النظر إلى هذا العرف بوصفه استراتيجية الخندق الأخير لأنسنة الكتابة وجعل الهوية الشخصية، بؤرة النص. وتجدر الإشارة إلى أن المؤلفين الذين يقرءون عادة بهذه الطريقة، هم أولئك المؤلفون من أمثال **فلوبير**، الذين يحققون (لا شخصية) تجعل من الصعب نسبة النص إلى راو يمكن تحديد خصائصه.

ويخبرنا ر.ج. **شيرنجتون** R.J. Sherrington مثلا، وهو أحد المؤيدين المتعصبين لهذا النمط من الاستعادة، أن الفقرات التى تصف زيارة تشارلز للمزرعة، حيث يقابل إما لأول مرة، فى «مدام بوفارى»، تستخدم وجهة نظر محددة، من حيث إن «التفاصيل التى تفرض نفسها على وعى تشارلز، هى وحدها التى يتم ذكرها» وعند دلوفه إلى المطبخ، يلاحظ (تشارلز) أن ضلفتى النافذة مغلقتان. وتلفت هذه الحقيقة بالطبع الانتباه إلى نماذج الضوء المرشح عبر الضلفتين، والساقط فى المدخنة مشعلا الرماد فى المدفأة. وحيث إن إما تقف بجوار المدفأة، فإن تشارلز يشاهدها ويلاحظ شيئا واحدا فقط يتعلق بها: «قطرات دقيقة من العرق على كتفيها العاريتين». يالها من خصيصة يتسم بها تشارلز. أو، يهمل **شيرنجتون** فى فورة إعجابه ببراعة **فلوبير** فى وصف ما تقع عليه عينا تشارلز وحده، تفسير ما يمكن أن نستنبطه عن شخصية تشارلز من حقيقة أنه ما بين الجمل التى تصف نماذج الضوء و«إما» تقع جملة تظهر اهتماما بالغا بسلوك الذباب وموته: «زحف الذباب إلى أعلى وأسفل جوانب الأكواب

التى تم استعمالها، وطنّ وهو يغرق نفسه فى الحثالة المتبقية فى القيعان» فإذا أردنا أن نرد هذه الإشارات لتشارلز، فسوف نجد أنفسنا متورطين فى استعادة التفاصيل عبر محاجة دائراية: يتم وصف الذباب لأنه الشىء الذى يقوم تشارلز بملاحظته، ونعرف أن تشارلز هو الذى شاهده، لأنه الشىء الذى يتم وصفه.

وهذه ببساطة، نسخة أخرى فى حقيقة الأمر، من التبرير التمثيلى الذى يسمح القليلون من قراء الرواية المحنكون لأنفسهم الآن باستخدامه: أن يتم تبرير فقرة ما أو تفسيرها تبعا لحقيقة قيامها بوصف العالم. وهذا يمثل حسما ضعيفا بحيث تم إسقاطه من الاستخدام الجاد - ذلك أن كل ما هو محتمل، يغدو طبقا لهذا المعيار، مبررا بالمثل. ويقدم مفهوم وجهة النظر هو الآخر حسما ضعيفا أيضا تقريبا. والدليل على عدم كفايته هو أنه عندما نقوم بمناقشة روايات مثل «ما كانت تعرفه ميزى» المستمدة من مشروع «امنحها كلا»: الموقف الكلى المحيط بها، والذى يجب التعبير عنه فقط من خلال المناسبات، وعلاقات الجوار، ووعيها، فإننا لا نقنع بحجة أن الجمل يتم تبريرها لأنها تخبرنا بما تعرفه ميزى، وإنما نكون بحاجة إلى أن تقوم هذه الجمل بالإسهام فى نماذج المعرفة، وتشكيل دراما البراءة. إن تعيين الرواة يمثل استراتيجية تأويلية هامة، بيد أنها لا يمكن لها أن تخطو بنا بعيدا.

الشفرات Codes

وبالإضافة إلى مستوى السرد، يحدد **بارت** فى «مقدمة التحليل البنيوى للسرد» مستويين آخرين من مستويات الرواية: مستوى الشخصية، ومستوى الوظائف. والمستوى الأخير، هو أكثر المستويات - تبدلا فى الخواص، والأكثر جوهرية مع ذلك، لأنه يقدم العناصر الأساسية للرواية مجردة من عرضها السردى، قبل أن يتم إعادة تنظيمها بفعل العمليات التركيبية Synthesizing للقراءة. والتسمية غير مناسبة، من حيث إن كلمة «وظيفة» تنطبق على نمط بذاته من الوحدات الموجودة على هذا المستوى. ومن الأفضل أن نشير إليها بالمصطلح الذى استخدمه **بارت** فى S/Z فنسميها عوضا عن ذلك بمستوى المفردات Lexis. فالمفردة Lexi، وحدة صغرى من وحدات القراءة، وامتداد نصى معزول من حيث إنها تمتلك تأثيرا محددا أو وظيفة تختلف عن الامتدادات النصية المجاورة. ويمكن، بالتالى، أن يكون أى شىء، بدءا من اللفظ المفرد، حتى سلسلة مختصرة من الجمل. ويغدو هذا المستوى بناء على ذلك، هو المستوى الأولى للاتصال بين القارئ والنص، وهو المستوى الذى يتم فيه عزل العناصر وفرزها بغية إعطائها وظائف متعددة عند مستويات أعلى من مستويات التنظيم.

وبمناقشة الوحدات الرئيسية وصيغها التأليفية، نجد أنفسنا إزاء تنوع من المقترحات التى نترسمها. ومن الضرورى أن نقوم بالاختيار والتنظيم، وإن يكن بطريقة غير دقيقة بشكل ما، لكى نخلع شكلا على الوصف الذى سوف يستتبع ذلك. ويميز **بارت**، فيما يسمى بأكثر الدراسات التفصيلية لتنظيم المفردات، خمس شفرات تستخدم فى قراءة النص، تمثل كل منها «منظوراً للاستشهاد» أو نموذجا دلاليا عاما يمكننا من اختيار العناصر طبقا لانتمائها للفضاء الوظيفى الذى تحدده الشفرة. أى أن الشفرات، هى التى تمكننا من تحديد العناصر وتصنيفها فى مجموعات طبقا لوظائف معينة. وكل شفرة، «تمثل أحد الأصوات التى نسج منها النص» ولكى نعين عنصراً من العناصر باعتباره وحدة من وحدات الشفرة، فإن ذلك يقتضينا أن نتعامل مع هذا العنصر باعتباره «شاخص انحراف عن بقية القائمة» والوحدات، سمات لحركة ضمنية نحو بقية أعضاء القائمة (إن حادث الاختطاف، يحيلنا إلى كل حوادث الاختطاف التى كتبت بالفعل)، (إن الوحدات هى تلك الومضات العديدة لذلك الشىء الذى تمت قراءته، ومشاهدته، وفعله، أو عاش، دوما بالفعل، والشفرة هى الأثر الذى تخلفه وراءها الـ «بالفعل» هذه)(٢٤) وفرز المفردات يقتضى منحها مكانا فى المجموعات التى تم تأليفها من خلال خبرتنا بالنصوص الأخرى وبالخطاب المتصل بالعالم.

والشفرات، طبقا **لبارت**، كما هو الحال مع **ليفى شتراوس**، يقررها التجانس. إنها تضم معا عناصر من نوع

واحد، كما تقررها أيضا، وظائفها التفسيرية. ويمكن من ثم، أن يختلف عدد الشفرات المعنية طبقا للمنظور المختار، وطبيعة النصوص التى تتصدى لتحليلها. والشفرات الخمس التى تم عزلها فى S/Z لاتبدو فى الحقيقة شاملة أو كافية. إن الشفرة التخمينية Proairetic هى التى تتحكم فى إنشاء القارئ للحبكة. أما الشفرة التأويلية Hermeneutic فتضم منطقا للسؤال والجواب، واللغز وحله، والتشويق والانقلاب. وهاتان الشفرتان مكونان غير مشكوك فيهما من مكونات الرواية، ويمكن تسكينهما معا داخل نطاق بنية الحبكة. أما الشفرة الدلالية Semic (شفرة المعنى)، فتقدم نماذج تمكن القارئ من تجميع الملامح الدلالية المتصلة بالأشخاص وتطور الشخصيات؛ والشفرة الرمزية، هى التى توجه التقدير الاستقرائى من النص إلى القراءات الرمزية أو الموضوعاتية Thematic. ويمكن قصر هذه الشفرات على نطاق الشخصية والموضوعة Theme على التوالى. برغم أن أى وصف مقنع للتأويل الموضوعاتى، يمكن له أن يفعل ما هو أكثر من مجرد تحديد لنماذجنا القرائية الرمزية. وأخيراً، هناك ما يدعوه **بارت** بالشفرة المرجعية Referential التى تشكلها الخلفية الثقافية التى يحيل إليها النص. وربما كانت هذه الشفرة هى أقل الشفرات إقناعا، لأنه فى الوقت الذى يغدو فيه ممكنا استكشاف النص، كما يفعل **بارت**، عن طريق انتقاء كل الإحالات المحددة لموضوعات ثقافية (كانت تشبه تمثالا إغريقيا)، ومعارف نمطية (الأمثال Proverbs)، فإن هذه الإحالات أبعد ما تكون عن التجليات الوحيدة لـ «صوت جماعى غير معلوم منشؤه الحكمة-الإنسانية» ووظيفتها الأولية هى تقديم نماذج المحتمل وتعزيز العقد التخييلى. وحيث إننا قمنا بالفعل بفحص المستويات المتنوعة لمبدأ الاحتمال، فإنه يمكن لنا أن ننحى هذه الشفرة جانبا، لكى ننتقل إلى المشكلات المتعلقة بالشفرات الأربع الأخرى، مع ملاحظة أن غياب أية شفرة من الشفرات المتعلقة بالسرد (قدرة القارئ على جمع العناصر التى تساعد على تحديد خصائص الراوى، وإحلال النص فى نوع من الدائرة الاتصالية) يعد أحد الأخطاء التى تسم التحليل الذى يقوم به **بارت**.

وعند مناقشة الطرق التى يتم بها عزل العناصر وتحديد وظيفتها، يقتدى **بارت** بالتمييز الذى أرساه **بنفنيست** بين العلاقات التوزيعية، والعلاقات الإدماجية، لكى يفرق بين نمطين من الوحدات: تلك التى يمكن تحديدها من خلال علاقتها بالعناصر الأخرى من النوع نفسه والتى تظهر فى مرحلة مبكرة من النص، أو عند مرحلة متأخرة، (توزيعية)، وتلك التى تستمد أهميتها، ليس من مكانها عبر المحور التابع، وإنما عبر تبنى القارئ لها وضمها مع عناصر مشابهة فى فئات استبدالية تستمد معناها عند مستوى أعلى من مستويات الإدماج (إدماجية) (التحليل البنيوى للسرد ص ص٥-٨). فإذا ما اشترى شخص ما فى رواية كتابا، فإن هذا الفعل يمكن أن يشتغل بإحدى الطريقتين: فإما أن يكون، عنصرا سيتم إنضاجه فيما بعد، على المستوى نفسه، وكما يقول **بارت**: فعند قراءة الكتاب تتعلم الشخصية شيئا ذا أهمية، وتكون دلالة الشراء هى من ثم نتيجته، أو، عوضًا عن ذلك، يمكن ألا يكون لهذا الفعل أية نتائج ذات أهمية، وإنما يعمل بوصفه مجموعة من الملامح الدلالية الكامنة التى يمكن التقاطها واستخدامها عند مستوى آخر من أجل بناء شخصية ، أو إنشاء قراءة رمزية.

ويتجاوب هذا التمييز مع الفصل الذى قام به **جريماس** بين المحمولات الدينامية Dynamic Predicates أو (الوظائف) والمحمولات الاستاتيكية Static Predicates أو (الصفات) Qualifications ويمكن القول بأن الشفرات التخمينية Proairetic والشفرات التأويلية Hermeneutic هى التى تحكم عملية التعرف على المحمولات الدينامية، التى يعد توزيعها التعاقبى فى النص حاسما، بينما لا تشكل عناصر شفرات المعنى Semic والشفرات الرمزية متتاليات بقدر ما تشكل مجموعات من الملامح أو (الكيفيات) يتم تأليفها عند مستويات أعلى. ويتمتع هذا التمييز بصحة حدسية جديرة بالاعتبار، باعتباره تمثيلا للأدوار المختلفة التى يمكن أن نمنحها للمفردات، فى رواية ما من الروايات. بيد أن اهتماما أقل نسبيا قد وجِّه لمناقشة المشكلة الجوهرية المتصلة بالكيفية الدقيقة التى نقرر بها، ولو على سبيل الاسترجاع، ما إذا كان

علينا أن نعامل عنصرا معينا باعتباره وظيفة أو صفة (أو ينقسم إلى مكونين، يلعب كل منهما الدورين معا). وتلاحظ **جوليا كرستيفا** التى تستخدم مصطلحات «ملحق إسنادى Adjoncteur Prédicatif» و«ملحق وصفى Adjoncteur Qualicatif» عوضا عن «الوظيفة» و «الصفة»، أن المتتالية التى تدشن الحدث - طبقا لها - فى Petit de Saintré لا تختلف عن العبارات التى تلعب دور الملحق الوصفى. «إن خواص الجمل نفسها، باعتبارها جملا معزولة، ليست حاسمة بحال من الأحوال». كيف يتسنى لنا إذن تفسير الاختلافات الفاعلة؟ وتجادل **كرستيفا** بأنه يجب علينا العودة إلى النماذج الاجتماعية المتعددة، التى تبرز فئات معينة من الأفعال. إن الخطاب الاجتماعى لفترة من الفترات هو الذى يمكن بعض الأفعال من أن تكون دالة، ومميزة، وجديرة بالقصة، وهكذا، يمكننا القول بأن دور المحمول الدينامى: يؤديه به أى عنصر فى فضاء التناص الذى تم استمداده منه - ويتجاوب مع التأكيدات المهيمنة للخطاب الاجتماعى الذى ينتمى إليه النص. وليس من قبيل الصدفة أن ينتمى دور الملحق الإسنادى فى Jéhan de Saintré إلى متتاليات مستمدة من خطاب المبارزات والحرب. وهذه هى الدوال الأساسية للخطاب الاجتماعى فى الفترة حوالى عام ١٤٥٦... وينتقل أى نمط من أنماط الخطاب (التجارة، السوق، الكتب القديمة، البلاط) إلى وضع ثانوى ويمكن فقط أن يكون ذا صلاحية Qualificatory .. لكنه لا يمتلك الفاعلية التى يشكل بها قصة.(٢٥)

وينطوى هذا الكلام على قدر من الحقيقة. إن بعض النماذج الثقافية يمكن أن تنظر إلى بعض الأفعال على أنها أوفر دلالة من بعضها الآخر. وإذا ما ظهرت هذه الأفعال فى نص من النصوص، فمن المحتمل أن تسهم فى الحبكة. إلا أنه لو كانت دعوى **كرستيفا** حقيقية، فسوف يستتبع ذلك أن يكون القارئ الذى تزود بثقافة المرحلة، قادرا على التعرف على المحمول الدينامى الأول أو حدث الحبكة بمجرد مصادفته له؛ بيد أن المسألة ليست هكذا بالضبط. فليس بمقدرنا ببساطة، أن ندرج هذه الأفعال التى تنتمى إلى الحبكة، فى فترة معينة، ذلك أن الأفعال تغدو ذات وظائف مغايرة، فى قصص مختلفة. إن دورها يعتمد على اقتصاد السرد أكثر مما يعتمد على خواص جوهرية أو محسومة ثقافيا. ولكى ندرس الطريقة التى منحت فيها أدوارا فى الحبكة، فإنه يتوجب علينا أن نتحول إلى «تحليل بنية السرد» أو دراسة بنية الحبكة.

(الجزء الثانى من هذه الدراسة سينشر فى العدد القادم)

الهوامش

(١) -Logique P.22 -8.
(٢) - S/Z P.10 .
(٣) - Le Plaisir due Text , P. 53.
(٤) - The Noveau Roman, p.39.
(٥) - Le Plaisir due Text , p.36 - 6 .
(٦) - Le Text due Roman , pp 175 - 6 .
(٧) - Introduction a La Analyse Struturale des Recits , p. 5.
(٨) - Ibib.
(٩) - L'effet de Reel, pp. 87 - 8 .
(١٠) - Les Gommes (III, III.)
(١١) - Qu' est - cequ'une description, p.485 .
(١٢) - Essais Critique , p . 232
(١٣) - Qu' est-ce que la Lité rature? pp. 172 -3.
(١٤) - S/Z p.157.
(١٥) - Seven Types , p.4.
(١٦) - Problemes des Linguistique Generale.p.238.
(١٧) - Ibid , p.244.
(١٨) - Ibid , p.241
(١٩) - Figures II p.67.
(٢٠) - Poetique de La prose, p.39
(٢١) - Le Dégrê Zêro de L'ecriture p.26.
(٢٢) - Ibid p.20.
(٢٣) - The Noveau Ronan, pp. 137 - 45.
(٢٤) - S/Z , pp. 27 - 8.
(٢٥) - Le Texte du Ronan , pp. 121 - 3.

متابعات
فنون تشكيلية

الفنان سلفادور دالي(١٩٠٤ ـــ ١٩٨٩)
وشخصية الفنان

«أنا كنت ظاهرة»
«والفرق بينى وبين المجنون أنى لست مجنونا»
دالى

إنها حياة طويلة وعريضة عاشها **سلفادور دالى**، موهوباً ورائداً للفن فى العالم، داخل حدود بلاده، وتعدى بموهبته حدود الآخرين، ليس فقط بفنه ولكن بشخصه وشخصيته ايضا، وبما قدمه من معارض «استعراضية» «العرض»، وأحاديثه المستمرة عن نفسه بوصفه جزءًا من إبداعاته.

بهذا وبغيره مما قدمه **سلفادور دالى** من أعمال وأقوال وأحداث سيظل **دالى** فنانا ثوريا ومؤثرا..

لقد أتاح معرض **سلفادور دالى** لهذا الفنان العبقرى والمقام حاليا بمجمع الفنون بالزمالك،



عندما اصبح شارب دالي عقارب ساعه

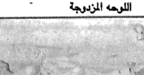
فرصة الحوار حول الفن الجاد .. هذا الحوار الذى كدنا نفتقده، والذى ظل مفقوداً من الساحة الثقافية المصرية لفترة زمنية طويلة.

واقصد بالحوار هنا، عقد المناقشات حول أعمال الفنانين ودورهم الفعال فى مجتمعاتهم وخارجها. كذلك مفهوم الحرية عند الفنان وأثرها فى إبداعاته.. ثم مفهوم الشخصية، وذاتية الفنان وعلاقته الواضحة والمؤكدة مع شخصه وشخصيته، كذلك صدقه الكامل معهما... دون تزييف.. كل هذا وغيره أتاحته معروضات **دالى** حيث دارت المناقشات والحوارات من خلال ندوات ثقافية اشتركت فيها أسماء لها دورها الفعال فى الحركة الثقافية المصرية.

نعم لقد سبقت تجارب وآراء دالى الكثير من التجارب والإبداعات السيريالية وأخص هنا بالذكر الفنان العبقرى **بوش** منذ القرن الخامس عشر الميلادى، والذى عبر من خلال رموزه غير التقليدية والخيالية عن مشاعر الناس فى العصور الوسطى ومخاوفهم.. ففى لوحته «الملعونون فى الجحيم» يظهر **بوش** هذا بوضوح فى رمزه للشيطان وهو يبتلع المخطئين..

كذلك المقدمات الممثلة فى إبداعات المدرسة «الدادائية» وأعمال **دى شيريكو** وأقوال **أبولينير** و**برتيون**..

غير أن **دالى** الفنان سبقه **دالى** الطفل، فمنذ نشأته .. وكما جاء فى تقديم «يوميات عبقرى» ترجمة **أحمد عمر شاهين**، أن أبويه أطلقوا عليه اسم «**سلفادور**» توقعا منهما أن يكون هو المخلص لفن الرسم من خطر الانقراض على يد الفن التجريدى والسيريالية الأكاديمية





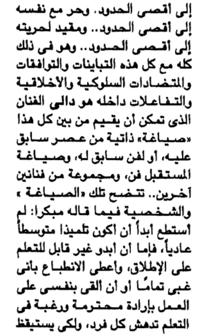
اللوحه المزدوجة



الرياضة المرنة

والدادئية، وكل المذاهب الفوضوية الأخرى..يقول **دالى** فى يومياته: اعتدت أن أنظر إلى الصحف بالمقلوب وبدل أن أقرأ الأخبار انظر إليها وأراها، حتى وأنا مراهق رأيت وسط حروف الطباعة، مباريات لكرة القدم كما كانت تبدو فى التليفزيون، كل ذلك بتصنع قليل من الحول فى عينى..

هذا الموضوع الذى استمر مع **دالى** السيريالى والذى يقول: «واليوم وأنا أمسك الجرائد بالمقلوب، أرى أشياء رائعة تتحرك، فقررت بإلهام سام من فن **دالى** الشعبى أن أقوم بتلوين أجزاء من هذه الجرائد التى تحتوى كنوزا جمالية تستحق أن يراها **فيدياس**.



وفى يوميات عبقرى نجد أن شخصية **دالى** الفنان هى شخصية **دالى** الإنسان، فالفنان **سلفادور دالى** فنان صادق مع نفسه إلى أقصى الحدود. وكاذب على نفسه إلى أقصى الحدود. وحر مع نفسه إلى أقصى الحدود.. ومقيد لحريته إلى أقصى الحدود.. وهو فى ذلك كله مع كل هذه التباينات والتوافقات والمتضادات السلوكية والأخلاقية والتفاعلات داخله هو **دالى** الفنان الذى تمكن أن يقيم من بين كل هذا «صياغة» ذاتية من عصر سابق عليه، أو لفن سابق له، وصياغة المستقبل فن، ومجموعة من فنانين آخرين.. تتضح تلك «الصياغة» والشخصية فيما قاله مبكرا: لم أستطع أبداً أن أكون تلميذا متوسطاً عادياً، فإما أن أبدو غير قابل للتعلم على الإطلاق، وأعطى الانطباع بأنى غبى تماماً أو أن ألقى بنفسى على العمل بإرادة محترمة ورغبة فى التعلم تدهش كل فرد، ولكى يستيقظ

حلم سببه طيران النحل ١٩٤٤



حماسى، فمن الضرورى أن يقدم لى شيء أحبه وحين تنفتح شهيتى أصبح جائعا بشكل هائج.

وهكذا نجد أن **سلفادور دالى** سبق **سلفادور دالى** السيريالى منذ نشأته والتى تبلورت من خلال والده، والذى يقول فيه «.. لم أكن أعجب بأبى بشدة فقط بل كنت أقلده كثيراً، وبالتالى جعلته يقاسى بدرجة كبيرة وأرجو أن يرحمه الله ويدخله جنته وأنا متأكد أنه هناك بالفعل..» معقبا فى ذلك على سلوك والده وتحوله إلى إنسان متدين..

شارك فى تكوين **دالى** كذلك هضمه لآراء **نيتشة** وتأملاته، يقول **دالى**: كل هذه التأملات كونت شعارى الأول فى الحياة، الذى أصبح فيما بعد خطة حياة، وهو «أن الفرق الوحيد بينى وبين المجنون أنى لست مجنوناً».

إن هذا وغيره مما جاء على لسان **دالى** فى «يوميات عبقرى» وعلى لسان كل من **ساباتر، ومور** وعلى صفحات مجلة «شبيجل» الألمانية منذ أعوام عن حياة **سلفادور دالى** وخاصة فى سنواته الأخيرة تؤكد عبقريته، النابعة من صدق شخصيته، والتى ربما يفتقدها العدد الأكبر من الفنانين اليوم، عندما نحاول الربط بين اتجاهاتهم الفكرية والفنية وشخصيتهم وسلوكهم اليومى..

فشخصية المبدع - من وجهة نظرى هى الجزء المكمل لإبداعاته، الأمر الذى يدعونا باستمرار لدراسة شخصية الإنسان المبدع وإبداعاته بشكل متوازن، حتى يتحقق لنا مدى الصدق عنده فى التعبير والاتجاه والفكر..

لم تكن سيريالية **دالى** إلا تعبيرا عن خيالاته وأفكاره الداعية إلى تحرر الفكر الفردى، وإعادة الترتيب للأشياء بشكل غير متعمد، بقصد ارتياد خبايا العقل الباطن والإفصاح عنها، والتى عبر عنها الكاتب الفرنسى **أندريه بريتون** بقوله: «إننى أثق فى أن المستقبل سيوحد بين هاتين الحالتين اللتين تبدوان متعارضتين، وهما الأحلام والحقيقة، فى نوع من الحقيقة المطلقة «ما فوق الحقيقة» إذا صح للإنسان ان يسميها هكذا».

ثم ما جاء فى البيان السيريالى الأول والذى يتيح لنا فرصة التلاقى بين شخصية هذا الفنان الفذ وبين اتجاهه السيريالى.. يقول البيان:

السيريالية اسم مذكر حركة سيكولوجية آلية يهدف الفنان عن طريقها إلى التعبير سواء شفويا أو كتابة، عن الوظيفة الحقيقية للأفكار، الأفكار المملاة فى غيبة كل الضوابط التى يضعها المنطق العقلى وخارجاً عن نطاق القواعد والأفكار الجمالية أو الأخلاقية المسبقة».

هنا يلتقى **دالى** مع أفكار **بريتون** والذى تصارع معه كثيراً والتقى معه - أيضًا - كثيراً.. كذلك تؤكد كتاباته عن **فرويد** دراسته العميقة له، وما كتبه عنه يوضح مدى ارتباط السيريالية عند **دالى** بما جاء به **فرويد** منذ بداية هذا القرن العشرين عن العقل الباطن والتحليل النفسى، والذى اعتبره **بريتون** استاذاً له. **وبريتون** الذى اتخذه **دالى** صديقاً وأقرب شخصية له يقول فيه:«.. فنشاطه الثقافى، بغض النظر عن المظاهر، له قيمة تنقص الوجوديين برغم كل نجاحاتهم المسرحية المؤقتة» ..

ويختتم قوله فى **بريتون** فمنذ اليوم الذى أخلفت فيه موعدى مع **بريتون** فإن السيريالية كما عرفناها قد ماتت، فى اليوم التالى حين طلبت منى صحيفة كبرى تعريف السريالية أجبت:

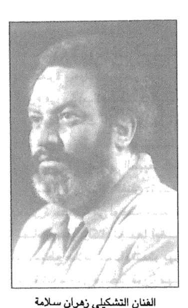
«أنا السريالية».

هذه بعض الجوانب من شخصية **دالى** الفنان «السيريالى» والتى تبلورت منذ نشأته، تلك النشأة التى كان لها الفضل فى تكوين عبقرية فذة، وفنان يختتم بعض أقواله بجملة هامة «أنا أؤمن بأنى مخلص الفن الحديث، وأنى الوحيد القادر على أن أتسامى وأكمل وأعقلن بشكل جميل ووقور، كل التجارب الثورية للعصور الحديثة وفق تقاليد الكلاسيكية المنظمة للواقعية والغيبية..».

محمد طه حسين

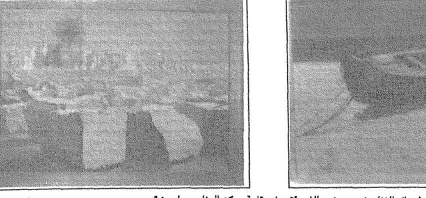
احتفالية للضياء والخضرة

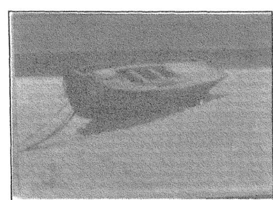
أقيم فى قاعة الهناجر للفنون التشكيلية معرض لوحات زيتية للفنان المصور زهران سلامة وذلك لمدة أسبوع (من ٢١ إلى ٢٧ مايو ٩٥) بمناسبة احتفال الأمم المتحدة باليوم العالمى للزراعة والثقافة. وبالفعل كانت موضوعات العدد الغالب من لوحات هذا المعرض مستقاة من ريف مصر. ولكن ما أبعد الصلة بينها وبين مصورى (ما أحلاها عيشة الفلاح)، أو رافعى رايات الدفاع الأبله عن حقوق الفلاح بلغة الفن التشكيلى التى لا يفقهون فيها شيئا. فمصور الريف المصرى هنا فلاح ابن فلاح من قرية زاوية جروان، مركز الباجور محافظة المنوفية. نشأ فى أسرة ريفية رقيقة الحال، وإن كانت غنية فى إحساسها بالطبيعة والحياة والبشر.



الفنان التشكيلى زهران سلامة

وعلى الرغم من أن الفنان التشكيلى قد انتقل إلى القاهرة ليستقر بها إلا انه مازال ينهل ولعله سيظل ينهل طوال حياته من ذكريات طفولته وتجاربها الخصبة فى قرية زاوية جروان. صحيح أن الطبيعة التى يصورها الفنان لها قوانينها المستقلة عن وعيه بها من ضياء وظلال ومنظور وتشريح وأطياف ألوان الخ، وأن خبرة الفنان وتكوينه لابد وأن تتعرف عن كثب على هذه القوانين فى الطبيعة الأولية وإدراكها الجمالى، ولكن عرض الطبيعة الأولية، أو الإنسانية، أو الحيوانية أو النباتية على سطح اللوحة ليس مسألة تنظيمية محض تخضع





من اعمال الفنان فى معرضه الذى اقيم في قاعة مركز الهناجر مايو ٩٥

لإيقاعات متوازنة شبه هندسية أو رياضية، وإنما هو صياغة ذلك كله من وجهة نظر قد لا يعيها الفنان، أو قد يكون واعيا بها إلى حد ما وهو يقوم بمغامرة إنشاء اللوحة. وهذا المنظور المستمد من لا وعى الفنان هو الذى ينعكس من خلاله جماع تجاربه الحميمة فى طفولته وشبابه الباكر. ومن هنا تكتسب التجربة الفنية خصوبتها وخصوصيتها الثقافية (النفسية الاجتماعية) فى آن، بكل ما يميزُها عن غيرها من الخصوصيات الثقافية.

اللون الأخضر طاغ فى لوحات زهران سلامة، خاصة تلك التى عالج فيها موضوعات من الريف المصرى، ولكن عين المشاهد لا تلبث أن تلهث وراءه وهى تتابعه فى ألف درجة ودرجة من الدكنة إلى الخضرة الزاهية إلى اختلاط بالصفرة وتموجات توحى بحركة الزرع في مهب نسمات الربيع تحاكيها تموجات المياه وثنياتها فى قناة الرى. ولعل هذا الاحتفال بالتفاصيل الدقيقة فى الطبيعة كما تعكسها عين هذا الفنان يتبدى بصورة خاصة فى لوحته «حمام الجاموسة»، ولكنك تجدها أيضا على سطح ملاءة سوداء تتدثر بها امرأة شعبية فى صحبة قرينة فهنا أيضا تجد مختلف درجات الدكنة وانثناءات الملاءة السوداء تطوف بها عين المشاهد وكأنها تعرج فى أزقّة حى الجمالية . أمن أجل ذلك يصح أن يقال عن زهران سلامة أنه فنان أكاديمى؟ كلا بالطبع؛ فما هذه التفاصيل عنده سوى توزيعات لونية ماهرة يزن بها تكوين اللوحة ليحدث فى نفس المشاهد أثرا خاصا وبهجة منتشية بجدل الطبيعة. فأنت إن اقتربت أكثر من اللازم من اللوحة شاهدت بقعا لونية لا غير ، فإذا ابتعدت عنها بعض الشىء بهرت بتوزيعها الهندسى المتناغم، ولكنك فى غمار بهجتك بتكسر أطيافها تكاد تنسى أنها مشكلة. فهل من أجل ذلك يمكن أن يقال عن زهران سلامة أنه فنان «تأثيرى»؟ كلا بالطبع . ليس فقط لأن هذه التسميات ظهرت فى سياق تيارات فنية ثقافية تنتمى إلى ثقافات

مجتمعات مغايرة، وإنما كذلك لأن محاولة تطبيقها المتعسف على واقعنا الفنى يطمس معالم ذلك الواقع بدلا من أن يوضحه ويجليه.

ما الخيار البديل إذن؟ إنه محاولة التعرف على هذا العالم الفنى الخاص بكل مكتسباته وإضافاته التصويرية، وبكل تنويعاته وتجاربه المختلفة من خلال موقف الفنان وإحساسه العميق بالطبيعة حية أم صماء، أوحية وإن بدت صماء، فهو هنا موقف المتوحد بها وإن وعى قوانينها الموضوعية ليزيد اقترابه منها. هذا التشكيل الفنى المتناغم مع موضوعاته التى يعشقها لا يكفى ابدا أن نبحث عنه فى شذرات تعلمها الفنان من سيزان - مثلا - وإنما لابد لنا أن نستكشف جذوره المتمثلة فى الخصوصية الثقافية المجتمعة الحميمة التى شكلت وعى المصور فى طفولته وصباه الباكر، ولعبت دورا تشكيليا رئيسيا فى علاقته بالطبيعة وموقفه - هذا - العاشق منها. هذه الخصوصية الثقافية الاجتماعية ليست مجرد خصوصية «مصرية»، وإنما هى خصوصية قرية مصرية من قرى الوجه البحرى، ولو أن الفنان قد نشأ فى قرية أخرى فى الدلتا، ناهيك عن أن تكون قرية فى صعيد مصر لاختلف الأمر، ولكان له انعكاسه الواضح على اختيارات الوانه ودرجاتها وعلاقات الضياء بالظلال على سطح اللوحة. ففى تكوين اللوحة ومزج الألوان وتوزيعها تكمن اليات الإبداع ذات الجذور الثقافية المجتمعية الخاصة. ومن ثم فحين نحاول أن نسمى هذه الأعمال الإبداعية علينا أن نصدر عن خصوصية اختلاف تجربتها الثقافية الاجتماعية حتى وإن بدت مشابهة لخصوصيات مختلفة فى أماكن أو ازقة أخرى من العالم . ولكننا حتى نستطيع أن نسمى هذه الظاهرة الفنية التى تجسدها أعمال زهران سلامة علينا أن نضعها فى مقابل ظواهر فنية مختلفة على أرضية الثقافة المصرية المعاصرة . فمن خلال وضعها فى شبكة دروب التعبير الفنى المصرى الحديث لا سيما فى مجال التصوير يمكننا أن نقترح لها تسمية تميزها عن سواها من الظواهر والتيارات الفنية. ولعلها دعوة أوجهها هنا إلى نقاد الفن التشكيلى، وإن كنت أقترح - مؤقتا - تسميتها : احتفالية للضياء والخضرة.

مجدى يوسف

«فورست جامب» يحقق مليارا من الجنيهات فى أمريك

عشت فترة من الزمن معجبا بطريقة الحكى فى الأفلام العربية الميلودرامية مثل الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية كرواية «اذكرينى» **ليوسف السباعى** وغيرها. إلا أن هذه الفترة لم تطل كثيرا بعد أن أصبح هذا الأسلوب مستهجنا بعد تطور فنون السينما، والتقنية الحديثةجعلت من كلمة «موفى» MO-VIE بمعنى فيلم أو صناعة السينما المأخوذة من كلمة حركة MOU-MENT أسلوبا حقيقيا فى الأفلام الأمريكية وبعض العربية والأوروبية التى لاتتوقف فيها الحركة منذ بداية الشريط حتى آخر لقطة فيه. كلما برع المخرج فى ذلك ازداد نجاح العمل السينمائى. تصورت أن أسلوب الراوى الذى يبدأ مع أول جملة فى الفيلم حتى نهايته قد ابتعد عنه كل السينمائيين فى الخارج والعرب أيضا وأن من يلجأ إليه يصبح متخلفا. إلا أن فيلم «فورست جامب» FORREST GAMP للمخرج **روبرت زيميكس** ROBERT ZE-MECKIS عن رواية للكاتب الأمريكى **ونستون جروم** WINS-TON GROOM جعلنى أشعر بالدهشة طوال هذا العرض الرائع الذى استمر ١٤٢ دقيقة.

ها هو الأسلوب القديم يثبت وجوده وأنه ليس متخلفا بل إنه أنجح الأساليب عند نقل رواية أدبية إلى الشاشة الفضية خاصة عندما يعالجه مخرج متميز مثل **روبرت زيميكس**.

نجح السيناريو الذى قام بكتابته **إريك روث** ERIC ROTH وحصل على جائزة الأوسكار عنه، فى تغطية كل جوانب الرواية الأدبية بشكل ممتع.

أحيانا تصاب الأفلام المأخوذة عن رواية أدبية بالترهل والرتابة إلا أن «فورست جامب» بما أحدثه كاتب السيناريو والمخرج من تمازج بين الراوى والحركة قد حققا المعادلة الصعبة فى تقنية بالغة الدقة والسلاسة.

كـاتب الرواية **ونستون جروم** صحفى عاش تجربة الحرب فى ڤيتنام. كان قد سمع قصة من والده فلم يغمض له جفن حتى صاغها فى عمل روائى طويل بعد أن هزته هزا عنيفا، فكانت رواية «فورست جامب». رشح **جروم** بعدها للحصول على جائزة بوليتزر، وهو مهتم بأدب الجنوب الأمريكى خاصة أعمال **مارك توين**. لاقت روايته نجاحاً كبيراً وبيع منها ٣٠ ألف نسخة إلا إنها بعد أن تحولت إلى فيلم سينمائى بيع منها عشرة ملايين نسخة. هكذا يخدم الفن الأدب كما يخدم الأدب الفن، فهما وجهان لعملة واحدة.


توم هانكس مع زوجته الممثلة ريتا ولسون وفي يده تمثال الأسكار


توم هانكس بطل فيلم فورست جامب

جمع فيلم «فورست جامب» إيرادا من الولايات المتحدة فقط حوالى مليار جنيه مصرى ليصبح أحد خمسة أفلام حققت أكبر نجاح فى تاريخ السينما.

كيف أعاد كاتب السيناريو كتابة رواية «فورست جامب» كما صورها **ونستون جروم**؟

جعل كاتب السيناريو البطل **توم هانكس** الراوى الذى يسرد لنا حكايته بالتفصيل منذ أن كان طفلا ريشة فى مهب الريح تطير فى الهواء حتى تسقط على حذائه بعد أن أصبح رجلا يجلس على مقعد محطة للسيارات مشيرا إلى أن لهذا الحذاء قصة مع صاحبه.

نشأ فورست جامب وبعظامه لين، وخوفا من تقوس عظام رجليه رأى الطبيب الذى يعالجه بأن توضع ساقاه فى جهاز حديدى لتقويمهما. طلب من الطفل الاستمرار فى الجرى بهذا الجهاز قدر المستطاع.

ظل «فورست جامب» يحكى روايته لكل من يجلس بجواره على المقعد. لم يكن الطفل على درجة كبيرة من الذكاء. تعلم من الخوف الطاعة العمياء التى ترسخت فى نفسه. رفضه زملاء المدرسة. رفضوا جلوسه بجانبهم فى السيارة وفى الفصل الدراسى إلا جينى كوران الطفلة الجميلة التى ظل يحبها فورست وأصبحت هدفه طول الرواية. إنها الوحيدة التى افسحت له مكانا بجوارها بعد أن تحرش به زملاؤه فى الطريق.

شعروا بغريزتهم أنه طفل محدود الذكاء ويلبس جهازا حديديا فى ساقيه. طلبت منه جينى كوران الجرى بأقصى سرعة خوفا عليه من زملائه الذين استخدموا دراجاتهم للحاق به. أخذ فورست يعدو ويعدو حتى أصبح العدو بالنسبة له عادة.

لم يكن يعرف أن هذا العدو سيكون أكبر نصير له فى حياته وأنه

سيعوضه عن ذكائه المحدود. أصبح العدو سبب كل نجاحاته فى الحياة.

أحب فورست زميلته التى نشأ معها. لم تكن تعجبها الحياة مع أبيها ولم يكن لأمها وجود فى الفيلم هربت من أبيها .تركت جينى كوران ROBIN WRICHT (روبين رايت) فورست فهى تعرف سلفا ذكاءه المحدود. كانت تشفق عليه، اما هو فقد عرف الحب كما يقول فالغبى يستطيع أن يحب ايضا. كانت تريد أن تصبح مغنية لكنها تعلقت بشاب اخر تعيش معه حياة بوهيمية بلا مبالاة لكل إهاناته لها حتى سقطت فى مستنقع من الأوحال. ظهرت فى المجلات وفى الحانات عارية.

الحب من جانب فورست ليس نوعا من اللوعة على الفراق لكنه دون أن يدرى كان يتخطى لحظة الفراق ومجافاة الحبيب فيستمر دون قصد فى الجرى والنجاح تلو النجاح. يصبح بطلا فى لعبة البيسبول يسافر مع الجيش إلى فيتنام بعد ان تسببت طاعته العمياء فى تقدير قادته له. يحصل على النياشين ويقابل رؤساء أمريكا. أنقذ فورست كثيرًا من زملائه الجنود بعد ان الهبت نيران الفيت كونج ظهورهم وشوهت اجسادهم. كان يحاول إنقاذ صديقه الزنجى بلو BLUE MYKELTI (مايكلتى وليامسون) WILLiAMSON الذى قتل فى المعركة ولم يستطع إسعافه. كذلك الملازم وان تايلور (جارى سينايز) GARY SINISE الذى بترت ساقاه. كان يريد لنفسه الموت فى الحرب لانه يعتقد أن الموت افضل من حياة بدون ساقين.

لم ينس ابدا فورست وصية صديقه بلو الزنجى «الاهتمام بزوجته وأولاده». لم ينس ابدا امه الحنون السيدة جامب (سالى فيلد) SALLY FIELD التى وقفت إلى جواره صغيرا لإيمانها به على الرغم من معرفتها بقدرات ابنها الجسمانية والعقلية المحدودة. كذلك لم ينس أبدا محبوبته جينى التى كانت تعطف عليه ولم تحبه على الرغم من إيمانها بانه يحبها.

لم يكن يفرغ الغضب فى الجرى. لكنها حالة تنتابه عندما يشعر بإحباط معين او بعدم قدرته على التصرف.

فورست يحكى روايته بالطرٍيقة نفسهاالتى يجرى بها لا يتوقف أبدا عن الحكى. أعتقد أن كاتب الرواية لم يقصد ابدا ذلك لكن كاتب السيناريو والمخرج اتفقا مع توم هانكس أن يؤدى بهذه الطريقة.

جعلا فورست يجلس اثناء الحكى فى اتجاه الكاميرا وكانه يحكى للجمهور وليس لمن يجلس بجواره.

كانت فكرة ذكية أيضا أن تتبدل عليه وجوه من يجلسون بجواره اثناء الحكى. هل كتب جروم روايته بهذا التفصيل نفسه أم أن هذه طريقة ابتدعها كاتب السيناريو؟

ظلت جينى بعيدة عنه فى أثناء كل نجاحاته حتى بعد عودته من الحرب وذهابه إلى أسرة صديقه الزنجى وشرائه زورق صيد الجمبرى الذى كان يحلم به «بلو» ولا يتحدث إلا عنه قبل أن يموت. يعود إليه الملازم دان تايلور ويفرح به فورست فرح طفل صغير. إنه يطلب منه أن يعمل معه كما طلب منه فورست. نجحت هذه الشركة نجاحا كبيراً واصبحا من مشاهير صناعة تعليب الجمبرى وصيده،إلا ان

فورست يترك الشركة للملازم لكنه لم ينس أبدا نصيب زوجة زميله الزنجى «بلو» وأولاده. لم تلجأ إليه جينى إلا عندما ضاقت بها كل السبل ومرضت مرضا خطيرا ستفقد بسببه حياتها. قام فورست على رعايتها حتى استردت وعيها وصحتها ولكنها دون إبداء الأسباب تركته وذهبت. كانت تريد أن تصحح من مسار حياتها. أن تعمل عملا شريفا فى أحد المطاعم. لم تذكر له أنها قد حملت منه. مرة أخرى لا يجد فورست إلا العدو أسلوبا يخرج به من إحباطه حتى استرعى انتباه الناس والصحافة التى سجلت استمراره فى العدو دون هدف غير الجرى. ظنوا أنه يفعل ذلك من أجل الرياضة حبا فيها حتى تبعه بعد ذلك الكثيرون.

استلهم منه البعض بالصدفة حلولا لمشاكلهم فنجحوا فى حياتهم وأعمالهم. ظل فورست يجرى مدة ثلاث سنوات ونصف تقريباً قرر بعدها التوقف عن العدو ليجد خطاباً من محبوبته جينى تطلب منه الحضور إلى البلد الذى تعيش فيه.

جلس أخيراً على مقعد محطة السيارة التى يريد أن يستقلها حتى يذهب إليها. هنا يتوقف الحكى ليسأل السيدة التى كانت تستمع إلى قصته عن عدد المحطات التى سيركبها، حتى يصل إلى العنوان الذى يريده. تبين له العجوز أن العنوان قريب وأنه ليس فى حاجة إلى سيارة لأنه أمام الشارع الذى يقصده.

لو أنه عرف ذلك قبل الجلوس على المقعد ما حكى فورست قصته التى لم تعرف العجوز نهايتها بعد، فقد جرى متجها نحو حبيبته ليفاجأ بأنها أصبحت أما لطفل يبلغ الرابعة وأن اسمه فورست.

هنا تفاجئه جينى بأنه والد الطفل. لم يسأل فورست عن حقيقة ذلك.. وقف مذهولا لا يفصح عن ردود الفعل عنده إلا عندما اختطف الطفل فى فرح شديد. إنها النهاية السعيدة بشكل ميلودرامى بعد أن يتزوج الحبيبان. ربما أراد الكاتب الا يفقد الفيلم جزءا من الرواية.

لم يفقدنا الحكى أبدا الديناميكية المطلوبة فى الأحداث والسينوغرافية المرسومة بدقة. كانت الكاميرا تلهث طوال الفيلم وهى تجرى مع البطل ومع ذلك لم نشعر باهتزاز كادر واحد أوعدم وضوح الرؤية فى أى منظر. المؤثرات الصوتية والبصرية والضوئية كانت على أعلى قدر من التقنية. أجمل ما صوره هذا الفيلم الريشة وهى فى مهب الريح فى بدايته ونهايته. كان الفيلم ينتقل من حدث إلى حدث فى نعومة شديدة ويتطور بنا الزمن ويتغير شكل الأبطال تبعا للأحداث ومرور الزمن دون أن نشعر. أصبح المتفرج داخل الحدث وجزءاً منه يعيش مع البطل فى طفولته وصباه وشبابه.

بطلنا فى هذا الفيلم **توم هانكس** TOM HANKS، ٣٨ عاماً لم يكن حصوله على الأوسكار مفاجأة فقد سبق أن حصل على الأوسكار عن فيلم «فيلادلفيا» باعتباره أحسن ممثل عندما قام فيه بشخصية المحامى المريض بالإيدز بعد أن قام بعدة بطولات لمجموعة من الأفلام ومسلسل تليفزيونى وهو مشغول حاليا بكثرة العمل بعد أن انتهى من أداء دوره فى بطولة فيلم «أبوللو ١٣» من إخراج **رون هوارد**.والذى تؤكد المصادر الفنية أن هذا الفيلم سيؤكد موهبة **توم هانكس** مع زملائه **كيفين باكون وتوم باكستون**.

عدلى عبد السلام

ليلة صاخبة جداً وهموم المسرح المصرى

فى هذا الموعد من كل عام يكون اللقاء مع عرض مسرحى جديد يقدمه المخرج الفنان **هناء عبدالفتاح** احتفالاً بذكرى «**محمد تيمور**» إنها مناسبة مسرحية هامة يتم فيها تقديم كاتب مسرحى ممن لايتجاوز عمرهم الخامسة والثلاثين.

من هنا تاتى أهمية الدور الذى يلعبه د. **هناء عبدالفتاح** مخرجًا وأستاذا فى معهد الفنون المسرحية فى تقديم الأقلام المسرحية الجديدة، فقد سبق أن قدم فى العام الماضى الشاب **سعيد حجاج** بمسرحيته «احتفال خاص على شرف العائلة» واليوم يقدم كاتبًا جديدًا هو أيمن **عبدالمقصود** ومسرحيته «ليلة صاخبة جدًا» على مسرح مركز الهناجر.

إن العرضين تجمعهما سمة واحدة هى انتماؤهما لتيار مسرح العبث، وقد لاحظنا أن غالبية العروض المسرحية التى قام بكتابتها كتاب شبان والتى قدمت فى فرق الهواة وغيرها تنتمى إلى هذا التيار. وهذا يمثل نقطة تحول فى مسرحنا من ناحية الاتجاه الفنى السائد وأيضًا من ناحية التأثر بالاتجاهات الدرامية فى الغرب.

لقد تأثر **محمد تيمور وإبراهيم رمزى** وغيرهما من شبان المسرحيين فى عشرينيات قرننا هذا بالاتجاه الواقعى واستمر هذا حتى منتصف الستينيات لندخل فى دائرة الملحمية باعتبارها اتجاهًا أساسيًا سيطر على المسرح المصرى وتوائم مع الظروف الاجتماعية والسياسية للستينيات.

ولم تستطع اتجاهات فنية أخرى مثل التعبيرية والرمزية والسريالية وغيرها أن تحقق وجودًا حقيقيًا وإنما ظهرت فى محاولات فردية مثل مسرحيات «الوافد» و«الليله نضحك» لميخائيل رومان و«مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر» للشاعر **صلاح عبدالصبور**، ومسرحيات «الغرباء لايشربون القهوة»، و«الرجال لهم رءوس»، «اضبطوا الساعات» تأليف

محمود دياب وغيرها من المسرحيات. التى تمثل علامات مضيئة فى مسرحنا ومازالت باقية تنتمى إلى حاضرنا الآن.

واليوم فى التسعينيات يعود إلينا مسرح العبث ليسود مسرحنا وليمثل تيارًا لدى الشباب حيث تظهر تأثيرات **يونسكو وبيكيت** على أعمالهم المسرحية. وتفسير هذه الظاهرة قد يرجع إلى التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية فى واقعنا العربى منذ نكسة يونيو ١٩٦٧. لقد ولد هؤلاء الشباب فى ظروف النكسة وشبوا فى زمن فوضى سياسية وانتقال من معسكر إلى آخر وتخبط بين اليمين واليسار وأزمات اقتصادية حادة. وعندما انبثق الأمل فى مستقبل جديد إثر انتصارنا المجيد فى أكتوبر ١٩٧٣ إذا بهذا الانتصار كادت تضيع بهجته وآثاره نتيجة الحروب والمؤامرات التى مزقت أمتنا الإسلامية والعربية، ومازال مسلسل التمزق مستمرًا، وما زالت آثاره قائمة ممثلة فى اختلال الأنساق الاجتماعية والسياسية، وأصبح الإنسان بعامة والشباب بوجه خاص يعيش قلقًا ويأسًا وأزمة روحية وفكرية عميقة واغترابًا اجتماعيًا. فى هذا الكابوس لاينقذ الإنسان إلا الإنسان من هذا الموت وذاك الظلام السرمدى كما يقول شاعرنا **أحمد عبدالمعطى حجازى** فى قصيدته «الكروان».

من أين يأتى كُلُّ هذا الموت؟
أىُّ خطيئةٍ عمياء لوّثت المدينة
فاستحقت أن تعاقب بالظلام السّرمدىِّ
تعيشه والشمس طالعة
تُزَفُّ له، وتُنجب منه نسلاً شائهًا
وجهٌ ولا عينان
وفمٌ ولاشفتان
لغوٌ ولا لغةٌ
وأشعار بلامعنى ولاميزان
وتأوهاتُ أسرة بجلاجلٍ وخلاخل
ويقال تلك أغانى
ومعابد للات والعُزّى على أقداس أخناتون
تُفترع العذارى فى محاربها،
ويُذبح صقرُ أوزوريس،
يستوى الخصىُّ بلحمه والزانى!

جسَّد **أيمن عبدالمقصود** هذا الرعب وذاك التحلل فى عالمنا من خلال أساس واقعى أو موقف حياتى يتكرر يوميًا.

إنه موقف مواجهة الموت وكيف يتعامل الإنسان معه. يتم ذلك من خلال خمسة رجال لا اسم لهم وإنما هم أرقام فالأسماء لاأهمية لها، كما أنهم أنماط أو نماذج تمثل فئات مختلفة من البشر. تبدأ المسرحية بالشخصيات فى حالة انتظار لموت جارهم الطيب الذى هو فى النزع الأخير. ينقسمون فيما بينهم إلى فئتين متناقضتين الأولى من (رقم ٣، رقم ٤، رقم٥، رقم٦) رجال أعمال ويأملون فى موت الجار الذى عكر عليهم صفو الحياة، ويتعجلون موته لتسليم جثته وغرفته إلى أفراد من الخارج (مندوب التأمين والطبيب والمرضة الفاتنة) الذين يمثلون القوة المهيمنة المحركة للأحداث ولديهم رغبة درامية فى السيطرة على هذا العالم. وفى مقابل هذا يقف رقم ٢ الذى يتناقض مع الجميع فهو فقير يحتاج إلى المال لكن علاقته التاريخية الحميمة بالجار الطيب تمنعه من المشاركة فى الجرم، لهذا فهو يتمنى سرعة شفاء الجار وإن كان لايفعل شيئًا فى سبيل ذلك إلا

الدعاء والأمنيات الطيبة ولايملك سوى الرفض دون أن تكون لديه القدرة على منع الشر.

يقف الرجال الأربعة من رقم٢ موقف الريبة وينبذونه لانه لايريد أن يقوم بمهمة قتل الجار لتحقيق الصفقة مع مندوب التأمين. ولايجدون أمامهم سوى اختيار أحدهم عن طريق إجراء القرعة، ويتم اختيار رقم ٣ لأداء المهمة لكنه يصاب بالذعر ويرفض، بل ويتظاهر بالموت. تجرى القرعة مرة أخرى وتقع المهمة على عاتق رقم ٤ لكنه هو الآخر بعد أن دخل غرفة الجار يفشل ولايفلح الخمر الذى احتساه فى أن يحقق له أى قدر من التماسك. هذا الميت وفشل الآخرين من اقاربه فى الإجهاز عليه يستطيع الكاتب أن يكسبه دلالات متعددة سياسيًا وثقافيًا لأن الميت يتجاوز حدوده المادية والفردية ويصير صورة استعارية. هل هو شعب بأسره؟ هل هو التراث والتاريخ والهوية؟ إنه يحمل كل هذه المعانى . ولعل هذا كله هو الذى أصاب رقم ٤ بالذعر، وجسده **حماده شوشه** فى العرض بوعى مازجًا بين الشخصى والعام:

رقم ٤:

أشعر أنها مقبرتى، وليست الحجرة التى اعتدت رؤيتها.

رقم٥:

هذا قدرك، هل تهرب من قدرك.

رقم٤:

سأموت لو دخلتها مرة أخرى.

رقم ٦:

بل ستحاول من أجلنا.

وعلى الرغم من العذاب الذى شعر به رقم٤ والوعى الذى أصابه بأنه إنما يقتل نفسه وتاريخه إلا أن هذا كله مع تحذيرات رقم٢ لايجدى فتيلا فى منع آلية القتل وممارسة القسوة، ومفاتيح تلك الآلية فى يد مندوب التأمين الذى يملك القوة، والطبيب هو اليد المنفذة لرغباته، وكذلك الفتاة تمثل عنصر الغواية. إنها مؤامرة وما هؤلاء الرجال إلا دمى فى يد الوافد المهيمن. وتتحقق المؤامرة بقدوم مندوب التأمين والطبيب والفتاة حيث يقتلون الجار الطيب وسط فرح الرجال الأربعة بالمكافأة وإحساسهم بانتصار رغباتهم الذاتية.

ولاتنتهى المسرحية عند هذا الحد وإنما الفعل الدرامى يستمر فى دائريته وحلقته المفرغة. إن ما حدث للجار الطيب من مرض ثم احتضار وقتل يبدأ أمامنا فى الحدوث لرقم٢ المتمرد والمتردد.

تبدأ المؤامرة أو اللعبة بالمرضة التى ترمى شباكها على رقم٢ لتصيده مستخدمة فى ذلك أسلوب الغواية الجسدية والتعاطف الكاذب المضلل مع حالة رقم٢ الفقير الذى هو فى أمس الحاجة للمال. تفلح المؤامرة وينهار رقم٢ وهذا الانهيار يتجسد فى صورة مرض يشكو منه وتقوده المرضه إلى الغرفة الجانبية التى هى غرفة الجار الطيب ليحل محله. ويأتى الطبيب مع مندوب التامين مرة أخرى ليجهزا على رقم٢ ويأخذا جثته ومكانه.

ويتلقى الآخرون المكافأه ثم يبدأ الاحتفال الصاخب ليتم الكشف عن مجموعة من المهرجين الشهوانيين فاقدى الوعى الذين تتلاعب بهم الفتاة كيفما شاءت. إنهم مرضى متحللون ومنحلون يعيشون كالأموات:

وتنتهى المسرحية ـ فى النص المطبوع ـ بإظلام تدريجى ثم «نستمع لصوت الديك، يتلوه صوت موجات الراديو، ثم إلى برنامج تمارين الصباح ثم إضاءة على

المقاعد من اثنين إلى خمسة تجلس فوقها الشخصيات نفسها من اثنين إلى خمسة».

ونرى أن هذه النهاية مفتعلة ولاتتناسب مع ما أبدعه المؤلف قبلها. إنها نسيج غريب عن العمل لأنها أجهضت العالم الكابوسي المصور والمتحلل بأن جعل المؤلف كل ما حدث ما هو إلا كابوس رآته الشخصيات فى نومها، وبذلك ضاع أثر الرموز والصور الاستعارية التى نسج بها عمله. وصار الكابوس منحصرًا فى معنى واحد يفرغ الشحنات الانفعالية والوعى المتراكم لدى المتلقى فى فرحة كاذبة.

وبمقارنة هذه النهاية بما هو موجود فى العرض نجد أن المخرج لم يلتزم بها. لقد تدخل فى النص تدخلاً بناءًا ساعد على تركيز العمل وتكثيفه وتخليصه من بعض الحدود الضيقة والإسقاطات المباشرة على الواقع فى بعض الأجزاء مع تغيير النهاية. لقد انتهى العرض بالحفلة الصاخبة الماجنة وتحول الشخصيات إلى ما يشبه الموتى وانتصار الفتاة ومرافقيها وانسحاب الإضاءة تدريجيًا لتعود المجموعة التى بدأ بها العرض - الرجال الخمسة - جالسين على مقاعدهم وصوت آهات المريض المنتظر الموت. إن هذه النهاية تعمق لدى المتلقى الإحساس بالكابوس معنويًا وتوحى للمشاهد بأن الفعل مستمر لايتوقف، وأن التحلل والموت لاينتهى، بل وربما وصل إليه فى مقعده بصالة العرض أو فى المنزل وعليه أن يفكر فى الإنقاذ.

إن تدخل المخرج فى النص قام على أساس المحافظة على البنية الدرامية الأساسية للعمل وقد حذف بعض الأجزاء وعدّل فى توزيع بعض الجمل الحوارية ليبرز خصوصية كل شخصية وتميزها فى أفعالها وأفكارها مع الاحتفاظ بالسمات الجوهرية لها.وبدون هذا التدخل كان سيحدث التباس وغموض فى بعض أجزاء المسرحية. كما أن المخرج تخلص من بعض الجمل الحوارية الإشارية التى تشير مباشرة إلى حرب الخليج وغير ذلك من الأحداث أو الأماكن الواقعية، وهذا الحذف يحقق قدرًا من التجريد والشمولية للعمل.

إن العرض المسرحى جسد هذا العالم تجسيدًا جيدًا واستطاع المخرج مع كل العناصر البشرية الأخرى التعاون فى تقديم عرض منضبط تم الإعداد له ودراسة تفاصيله دراسة جادة، ظهرت آثارها فى تعاون كافة العناصر من سينوجرافيا وتمثيل وحركة وإضاءة ومؤثرات موسيقية وصوتية وملابس وقد تحقق الانسجام والتوافق بين هذه العناصر لتحقيق رؤية للعرض وتحقيق حالة مسرحية تسيطر على الجمهور وتثيره وتصدمه صدمة معرفية ووجدانية لأنه يرى المألوف والعادى فى صورة جديدة تستفزه.

وقد استغل مصمم السينوجرافيا «**صبحى السيد**» فراغ خشبة المسرح استغلالاً متميزًا. حيث حقق معادلاً مرئيًا لجوهر النص من خلال بانوراما مرسومة وشفافة تشغل خلفية خشبة المسرح تحيط بفراغ الخشبة وتحتويه كنصف دائرة رُسم عليها حمام سلام ابيض يشوبه الرمادى والأسود فى صورة تنفى عن هذا الحمام الرقة والدعة ليبدو كطيور مفترسة عمياء. ويظهر من خلف البانوراما بناء شاهق على مستوى رأسى ١٦٠سم تقريبًا يأخذ شكل القلعة وهو يمثل المكان الذى يراقب منه الوافدون ما يحدث على خشبة المسرح. هذا التشكيل هو بمثابة حصار للرجال الخمسة وللجمهور، فأعين الجمهور لاتمتد فى فراغ لانهائى لكنها دائمًا تصطدم بهذه

الخلفية ذات الوجود العضوى فى العرض.

وأمام هذه الخلفية لايستخدم المخرج مستويات متدرجة وإنما يعتمد على أرضية خشبة المسرح بمستواها المسطح وبلونها الأسود القاتم وهذا فى حد ذاته يؤكد الخلفية ويظهرها فى قسوتها وعلوها. يخصص «**صبحى السيد**»، بالاتفاق طبعًا مع المخرج - خمسة مقاعد تتحرك على عجل بحيث يكون لكل شخصية مقعدها الخاص. هذه المقاعد أو الكراسى المتحركة ليست مقاعد عادية، إنها ذات مساند وظهور هيكلية مفرغة من المعدن وذات ألوان ذهبية وبيضاء وقد أتاحت سهولة حركة الكراسى أن صارت جزءًا فعالاً فى العرض وترتبط بكل شخصية ارتباطًا وثيقا وساعدت على تحقيق تشكيلات حركية بها وبأجساد الممثلين مثل تجسيد حالات العجز والصراع على المكانة والتوتر لدى الشخصيات والقهر وبذلك حقق التشكيل المرئى مع الإضاءة الجيدة دراميًا معادلاً مرئيًا للعالم المصور دراميًا.

ولكى يتم حصار الشخصيات لم تكن هناك منافذ على جانبى خشبة المسرح إلا منفذ وحيد فى الجانب الأيسر من خلال فتحة غير صريحة فى البانوراما توصل إلى السلم الهابط من القلعة الخلفية، وهو مكان دخول القوة المهيمنة أو خروجها منه. وعلى الجانب الأيسر توجد الغرفة الجانبية التى بها الجار الطبيب المنتظر موته. ويتم تأكيدها بواسطة الإضاءة من أرضية الغرفة إضاءة بيضاء مع باب مغلق وتوجد بزاوية ميل تعمل على نفى سيمترية المنظر المسرحى وزيادة تأكيد محور الصراع فى المسرحية.

وقد لعب عنصر التمثيل دورًا فعالاً مع التشكيل فى الفراغ حيث وعى كل ممثل دوره وأبرز خصوصية الشخصية ورشاقة الأداء الذى يتناسب مع قصر الجمل الحوارية وتنوعها مع تقاطعاتها لإبراز عدم التواصل بين الشخصيات وتجسيد القسوة التى يمارسها كل منهم على الآخر. وقد لاحظت أن مجموعة الممثلين هى المجموعة نفسها تقريبا التى تعامل معها المخرج فى عرضه السابق «احتفال خاص على شرف العائلة». إنهم من الهواة، وقد كانت لنا ملاحظات على أدائهم فى العرض السابق، لكن من الواضح أن أدواتهم وإمكاناتهم قد تطورت وتخلصوا من بعض العيوب لديهم وبخاصة وضوح الكلمات وتنظيم الانفعالات. وهذا قد تحقق نتيجة الإعداد الجيد والتدريب المتواصل ووعى الممثل بدوره وعلاقته بالشخصيات الأخرى.

وقد وضح هذا بصورة جلية لدى الممثلين **مصطفى درويش** فى دور رقم٢ **ومحمد محمود** فى دور رقم٣ **وحمادة شوشة** فى دور رقم٤ **وأمجد عابد** فى دور رقم٥ **وموسى النحراوى** فى دور رقم٦ والطبيب (**صفى الدين محمود**) والمندوب (**محيى الدين محمود**). وإن كانت لنا ملاحظة على **عبير منصور** فى دور الفتاة وهى أنها اعتمدت على الجسد الصعريح فى الغواية وإن كانت هناك أساليب للغواية تعتمد على الإيحاء وعلى التلاعب بوعى الآخرين.

إن العرض جيد يطرح أسئلة جادة ولكن كنا نرى أنه كان من الأفضل أن يتم إبراز الطابع الهزلى للشخصيات وإبراز آليتها فى التعامل مع الأشياء وذلك لتعميق السخرية منها؛ فالمسرحية هزلية الطابع وجادة الطبع إنها كوميديا سوداء تدفعنا إلى السخرية من الموت وإلى التمسك بالحياة.

مصطفى منصور

شمس الدين موسى

الأبعاد الرمزية فى رواية «صاحب البيت» للطيفة الزيات

طالعتنا الكاتبة الجادة والجريئة «لطيفة الزيات» بروايتها الجديدة بعنوان «صاحب البيت» . والمؤكد انه منذ صدور روايتها الأولى «الباب المفتوح عام ١٩٦٠» وجماهير القراء والنقاد يطالعون مع كل عمل جديد كاتبة متميزة تعبر عن تجربة خاصة تواصلت مع الأجيال، حيث كان لانتماء لطيفة الزيات للحركة الوطنية المصرية التى انتشت بها سنوات الأربعينيات أثره على إعطاء رؤيتها زخما متجدداً، رغم قلة إنتاجها. ولقد مر بين عملها الأول «الباب المفتوح» وعملها الثانى «مجموعة الشيخوخة ١٩٨٦» نحو ربع قرن ، بعدها بدأت الكاتبة تقدم للقراء كل ما أبدعته فى فترات سابقة وجاء على التوالى:

- حملة تفتيش ١٩٩٣.
- الرواية بعنوان «الرجل الذى عرف تهمته» وكانت قد اشارت إليها فى أحد أحاديثها الصحفية
- بيع وشراء «مسرحية».
- وأخيراً رواية «صاحب البيت».

ولعل البعض يكون لديه الحق فى الإحساس بأن كتابات لطيفة الزيات، تأتى تعبيراً عما دار فى حياتها الشخصية، مما ينحو بتلك الأعمال نحو السيرة الذاتية، أو أدب الاعترافات - كما جاء فى «حملة تفتيش» و«مجموعة الشيخوخة» وقد أشارت الكاتبة إلى رواية «الرجل الذى عرف تهمته» بوصفها تحمل الكثير من ظلال تجربة أخيها «عبد السلام الزيات»، فيما صار إليه حاله أثناء حكم أنور السادات بعد التصنت على أسراره، واتهامه ضمن مجموعة مراكز القوى فى مايو ١٩٧١.

وجدير بالملاحظة أن الرواية الأخيرة «صاحب البيت» استطاعت أن تبتعد فيها الكاتبة كثيراً عن ذلك الإحساس، فلقد أعفت نفسها من التصريح أو التلميح بالزمان

أو المكان الذى جرت فيه أو عليه أحداث الرواية.. هل هو فى مصر؟ أم انه فى بلد آخر، وأى بلد هو؟ أهو فى الماضى أم فى الحاضر؟ وذلك ما أثرى الرواية بالكثير من الأبعاد الرمزية.

فمن هو صاحب البيت؟ وما هو ذلك البيت الذى جرت على مسرحه أحداث الرواية؟

والمؤكد أن الرواية تشى بأن ذلك البيت لم يكن بيتاً عادياً. لقد كان بيتاً غامض الملامح. كأنه سجن من نوع معين، أو قل إنه زنزانة أو إنه بيت تحول إلى زنزانة بفعل القهر الخارجى الذى يحيط به من كل ناحية.

وأبطال الرواية محدودون، فلا يتجاوز عددهم أربعة أشخاص هم:

- سامية الزوجة.

- ومحمد الزوج.

- ورفيق الصديق.

- وصاحب البيت.

والبيت هو المكان الذى لجأوا إليه بعد نجاح محمد فى الهرب من السجن بواسطة صديقه رفيق.

تحضر «سامية» لكى تعيش مع الزوج الهارب بعد مطاردة من أجهزة الرقابة والأمن، التى يظن أفرادها عندما رأوها بجوار رفيق فى السيارة أنهما مجرد حبيبين، فيتركوهما لشأنهما. ولا تفصح الكاتبة عن أبعاد موضوعها إلا بعد وصول الزوجة ورفيق إلى البيت/ المأوى، حيث يتحول إلى خشبة مسرح تدور على أرضيته الأحداث. وسرعان ما يلوح كم هم مسجونون داخل ذلك البيت، حيث ترقب وجودهم عيون خفية من كل ناحية كما تشعر سامية. وكذلك يقعون تحت عمليات تلصص دائمة من صاحب البيت، مما جعل سامية تشعر بالقلق المتزايد كلما فوجئوا بحضوره المباغت، مما جعل الجميع يتحركون كأسرى للظروف المحيطة، ولقد استبدل محمد - الزوج الهارب من السجن - السجن الحقيقى بمكان آخر هو البيت الذى كان له فى الرواية كل شروط السجن، فلا يختلف عنه كثيراً وذلك هو ما أحاط بسامية التى بقيت مع الزوج الهارب والصديق. وكيف يستمر الحب داخل تلك الزنزانة المحاصرة من الداخل بالعيون المتلصصة ومن الخارج بالبوليس الذى يبحث عن الهارب؟ فهم متوقعون دوماً مفاجأة صاحب البيت/ السجان لهم فى أى لحظة.

ولابد وسط تلك الظروف أن ينمو نوع من الصراع بين الأبطال الأربعة الزوج والزوجة من ناحية، وبين الزوجة ورفيق الذى صفعها من ناحية أخرى، وبينهم جميعاً وبين صاحب البيت/ السجان من ناحية ثالثة. وكان نتيجة لمجمل تلك الصراعات أن أحست سامية أن كل شىء يدور بعيداً عنها. وأن المجموعة ليست فى حاجة لوجودها، فالصديق «رفيق» يحسب حساباً لكل شىء. ولم ينس وسط تلك التوترات أى شىء فسرعان ما تجده موجوداً على رءوسهم فى الأوقات الحرجة التى تهدد وجودهم. عندها كانت تحس بأن وجودها ليس له داع، فالحياة مع زوجها بالحب وحده لم يرض غرورها أو يحقق ذاتها، ويتناسب مع طاقاتها الكامنة والخلاقة... ويدور الحوار التالى بين رفيق وسامية:

- سامية

وأضاف:

- أنا آسف على اللى حصل امبارح.

وأدركت سامية أن رفيق يشير إلى الصفعة التى وجهها إليها بالأمس ، ووجدت نفسها تقول:

ـ كان ضرورى اللى حصل يحصل:

وأضافت وهو ينظر إليها متسائلاً:

ـ كان ضرورى حد يفوقنى.

ـ وفقت؟

وقالت سامية:

ـ قررت أننى مش قد اللعبة دى..

وكأن «سامية» بهذا القرار قد اكتشفت نفسها، ومن ثم تعزم على الابتعاد عن مسرح الأحداث، وتعود إلى بيتها أو مدينتها لكنها تفاجأ أثناء عودتها فى القطار بصورتى محمد ورفيق فى الجريدة الصباحية. وعندها تتجاوز كل قراراتها السابقة، وتحس بأنه لابد أن يكون لها دور. فالبوليس يريد القبض على الهاربين، ولابد من تنبيههما، ومن ثم لابد أن تعود، وعندما تصل إلى البيت تجد أن الباب مغلق ، فتبدأ فى الدق عليه إلى أن يطل عليها صاحب البيت، ولا يريد أن يفتح لها، لكن بكل قوتها التى لم تدر حقيقتها تندفع قاذفة بصاحب البيت إلى الأرض، وتدخل إليه، وتدور بينهما معركة لا تتركه فيها إلا بعد أن تقتله.

ولعل الرواية تحمل الكثير من الدلالات، أهمها أن بطلة الرواية التى تروى الكاتبة الأحداث على لسانها، تكتشف نفسها وحقيقتها وسط التوترات، التى حدثت، وأن وجودها كحبيبة فقط وبلا دور لم يرض غرورها ويشبع طاقاتها الكامنة، ولذا فقد قامت بالفعل، ولم ترض أن يكون وضعها رداً لفعل الأحداث فى ثلاثة مواقف هى:

١ ـ عندما حاول صاحب البيت الدخول إلى المطبخ الذى اختبأ محمد فيه، حيث جذبته وأسقطته على الأرض.

٢ ـ رفضها البقاء داخل السجن الجديد عندما أحسّت أن وجودها ليس له ضرورة بينهم، حيث الزوج والصديق لايدبران أمورهما أمامها، ولا يشركانها فى التدبير.

٣ ـ قرارها العودة ثانية، عندما تحس أن فى عودتها ضرورة هامة لإخبارهما بأنهما مهددان بالقبض عليهما بعد نشر صورتيهما فى الصحف.

وثمة ملاحظة ـ تتمثل فى أن الكاتبة رسمت أحداث الرواية وسط جو المطاردات البوليسية، دون أن تفصح عن الجريمة التى دخل الرجل بسببها السجن، وكأن القارئ يدرى أبعاد تلك الجريمة. كما لم تثر الرواية بأية أفكار سياسية أو اجتماعية، وتركت القارئ يعيش تلك الدلالات المكثفة التى أرادت الكاتبة توصيلها بوصفها همها الأول. وبذلك أخذتنا الكاتبة إلى مناخ المسرح، فوحدة المكان تتمثل فى تلك الشقة، أو فى هذا البيت الذى تحرك الأبطال على أرضه، وعبروا عن هواجسهم النفسية فى تلقائية كاملة، كما استخدمت الكاتبة فى الرواية لغة شديدة الإيجاز، لم تتفرع بها بعيداً عن الأفكار والدلالات التى حاولت توصيلها مما جعل ذلك العمل يقترب من أعمال الكاتبة التى وشت بسيرتها الذاتية، فالكاتبة عاشت تجربة السجن، كما عاشت تجربة العمل السياسى والاجتماعى فى معسكر الرفض والمعارضة، وهى الآن لا تبخل بتوصيل تجاربها للقراء عبر أسلوب القص أو السرد الروائى، حيث عرفها القراء رائدة من رواد الحرية التى استمرت تدافع عنها طوال حياتها.

ڤيكتور فوكيه غطاس

ندوة فى باريس عن نجيب محفوظ

اقيمت اخيراً فى ضاحية من ضواحى باريس وتسمى الـ (Creteil) (الكيريتى) ندوة عن **نجيب محفوظ** ومناقشة أعماله.

وبدأت الندوة فى جو من الصمت الشديد وكان من الضرورى مناقشة مختارات من أعمال **محفوظ** بالفرنسية. فقد قامت إحدى الفرنسيات بتوزيع كُتيب صغير ويأتى اسم **نجيب محفوظ** سنة ١٩١٢ فى صدر الصفحة الأولى بحروف (كابيتل) وتبدأ هذه الصفحة فيما يلى العنوان بفقرة عن وفود السياح التى تعود من مصر فتنبهر بما فيها من آثار غنية وتحف ونفائس فنية تجعلها تستعيد ذكرى هذه الحضارة الخفية عنها. ثم يأتى بعد ذلك التعريف **بنجيب محفوظ** بأنه كاتب مصرى ولد بالقاهرة سنة ١٩١٢ وأنه فتح أمامنا أبواب مصر وما كنا نعرف عنها إلا القليل قبل أن يُطلعنا هو عليها. **ونجيب محفوظ** هو الكاتب المصرى الأول الذى أخذ على نفسه عهداً أن يكرس حياته للرواية وبعد أن أنهى دراسته فى قسم الفلسفة وجد فى كتابة الرواية هوى خاصاً فى نفسه وقد استهواه آنذاك الأدب الغربى إلا أنه كان يبحث عن أسلوب خاص به يجعله متفرداً عن أقرانه فىّ الغرب مستعيناً فى ذلك بثقافته المصرية الواسعة.

وقد اتخذ **نجيب محفوظ** من القاهرة مصدراً رئيسياً لإلهامه الأول وشخصياته التى نجح فى تنويعها ووصفها من حيث أنهم أبناء طبقات برجوازية وعمالية كادحة، استطاع أن يبرز من خلالها الوصف الدقيق للشوارع والأزقة والحارات التى لا تحصى فى هذه العاصمة. وقد عاصر **نجيب محفوظ** تيارات سياسية عديدة واصطدم بقضايا سياسية تمخضت عنها متاعب جمة تتعلق بمفهوم الحرية والديمقراطية، وفى ختام الحديث عن **محفوظ** برزت مساهمة جائزة نوبل سنة ١٩٨٨ للآداب والتى استحقها **محفوظ** عن جدارة بل أن هذه الجائزة جعلت من هذا الكاتب ملهماً لعدد كبير من الروائيين الشبان، وفى الصفحات التالية وردت أسماء

عشرة أعمال **لنجيب محفوظ** وفكرة عامة عن كل عمل منها وهى (الحرافيش - السراب - ثرثرة فوق النيل - أولاد حارتنا - الثلاثية « بين القصرين، قصر الشوق، السكرية » - يوم قتل الزعيم - ميرامار - زقاق المدق - حكايات حارتنا - اللص والكلاب) كما ذكر الفرنسيون فى معرض حديثهم عن **محفوظ** ماقاله **محفوظ** عن نفسه وماقاله الكتاب عنه، فتحت عنوان **نجيب محفوظ يتذكر - أحاديث مع جمال الغيطانى** - يأتى على لسان جمال الغيطانى : **إن نجيب محفوظ، هذا الكاتب التقدمى والذى يعد فى الوقت نفسه شديد الاحترام للتقاليد - راى انه رجل كان لزاماً عليه وان من واجبه الا يغير من اسلوب حياته الذى اعتاد عليه، إن أعمال نجيب محفوظ كلها مكرسة لمصر، هذا البلد الذى لم يهجره ابداً)** كما جاء فى الكتيب ماقاله **محفوظ** عقب منحه جائزة نوبل: **لا ارغب فى أن اعيش يوماً واحداً بدون حب الكتابة وإذا هجرتنى رغبتى فى الكتابة يوماً اتمنى ان اكون فى هذا اليوم من بين الأموات .**

وفى السطور الأخيرة ذلك من الكتيِّب وردت فقرة عن **البير قصيرى** وجاء فيها انه لابد أن نوضح للقارىء بأن هناك كاتباً مصرياً آخر معاصر **لنجيب محفوظ** وهذا الكاتب هو **البير قصيرى** وهو يعد كاتباً كبيراً، كتب الرواية بالفرنسية وهو من مواليد القاهرة سنة ١٩١٣ وقد رحل إلى باريس عندما كان فى السابعة والعشرين من عمره وقد جعل مدينة القاهرة مسرحاً لأحداث رواياته ومنها ثلاثة أعمال وهى: (منزل الموت المؤكد - شحاذون ونبلاء - الذين ينسون الله). وهكذا نري مما سبق أن ماذكره الفرنسيون عن مصر من خلال **نجيب محفوظ** ورواياته ومن خلال **البير قصيرى** واعماله - يعد رؤية فرنسية خاصة تلقى الضوء على مصر تراثاً وحضارة وشعباً وما تنطوى عليه هذه الرؤية من فهم واطلاع عميقين تجاه الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة فى البلاد منذ نصف قرن مضى وحتى يومنا هذا.

وبدأ الحوار - بين فتاتين فرنسيتين هما : (Marie Seux) (مارى صو) (Albine Lagarde) (البين لاجارد) - بعرض مشاهد من رواية (يوم قُتل الزعيم) ثم قصة (خمارة القط الأسود) بعد ترجمتها إلى الفرنسية وقد تناولتا من (يوم قتل الزعيم) مشهد (رندة سليمان) فى حديثها مع مديرها بالعمل عن الطبيبة الشابة التى كانت قد خطبت لطبيب زميل لها منذ أعوام ثم يئسا من الزواج ففسخا خطبتهما وتزوجت الطبيبة من تاجر فى وكالة البلح ثم حديث (رندة) مع خطيبها (علوان) فى استراحة الهرم عن زيارة كل منهما للمدير حيث تم لقاء (رندة) بالمدير فى مكتبه بالعمل أما علوان فقد التقى به فى بيته وكان حديث كل منهما عن المدير ينم عن سخطهما عليه (فلما روت رندة مادار بينها وبين المدير لعلوان، قطب غاضباً وهتف: بأنه سيطالبه بألا يتدخل فيما لا يعنيه) الرواية ص ٢٧، ٢٨ وكان هذا المشهد، يوضح مقارنة بين حال (رندة) وخطبتها لعلوان والتى دامت طويلاً دونما أى أمل يرجى فى الزواج وبين حال هذه الطبيبة التى فسخت خطبتها من زميلها الطبيب لتتزوج من تاجر وكالة البلح، وقد استحوذ هذا المشهد على اهتمام الفرنسيين وانجذابهم إليه لما فيه من رؤية

جديدة تجاه الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى مصر فى الثمانينيات، ثم انتقل الحوار بعد ذلك إلى مشهد زيارة (زينب هانم) أم (رندة) لجد (علوان) (محتشمى زايد) وقد جاءته لتحدثه عن مشكلة علوان ورندة وقالت له: (البنت يامحتشمى بك، على وشك الضياع. محتشمى: لا سمح الله . الحب يضل يامحتشمى بك، أصبح الحب فى هذه الأيام إلها . هل تزوجت أنت عن حب يامحتشمى بك؟ هل تزوج فواز بك عن حب؟. محتشمى: ولكنهما يؤمنان به - وتتركهما حتى يدمرهما معاً؟ وتنهدت بصوت مسموع شأن العاجز فقالت :

- فلنبذل جهداً للإنقاذ وليفعل الله مايشاء، ربما وجد كلاهما مايناسبه) الرواية ص ٣٢ . ويستمر المشهد فيلتقى (علوان) بجده (محتشمى زايد) ويدور بينهما حديث (أريد أن أعرف انطباعك ياجدى.... العمر يجرى، وأنت فتى عاقل، بيدك إنقاذها، وربما إنقاذ نفسك ايضاً.. إنه ليس مجرد سوء حظ! إنه حظ طويل من المآسى : ٥٠ يونيه والانفتاح وروسيا والولايات المتحدة ومملكة المنحرفين. وتساءل:

- لو أصررت على الرفض؟ فقلت بتسليم (الجد) - افعل ماتراه صواباً. فهز رأسه (علوان) قائلاً فى غموض: أعدك بذلك ياجدى) الرواية ص ٣٤. وانتقل الحوار إلى مشهد ثالث من الرواية ماهذا القرار أيها الرجل؟ تعلن ثورة فى ١٥ مايو ثم تصفيها فى ٥ سبتمبر؟. تزج فى السجن بالمصريين جميعاً من مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر؟ لم يعد فى ميدان الحرية إلا الانتهازيين فلك الرحمة يامصر) الرواية ص ٦٥ . انتهى هنا الحوار الخاص بمشاهد (يوم قتل الزعيم) وفى فترة الراحة الفاصلة بين هذه المشاهد وبين عرض (خمارة القط الأسود) توجهت بسؤال إلى (Marie) (مارى) عن سبب اختيارهم لهذه المشاهد من الرواية على وجه الخصوص. فأجابتنى قائلة: إن هذه الرواية القصيرة تعبر عن أهم فترة من الفترات الحاسمة فى تاريخ مصر ومانتج عنها من أحداث فى النصف الأخير من هذا القرن فهى تعد فترة تحول خطيرة بين عهدين، عهد **عبدالناصر** وعهد **السادات** وهما فترتان متناقضتان تماماً، وتلك السنوات العشر التى تقع مابين ثورة التصحيح (١٥ مايو ١٩٧١، وأحداث ٥ سبتمبر سنة ١٩٨١ كان قد تمخض عنها تغيرات جذرية فى إيقاع الحياة العامة فى مصر فظهر الصراع الطبقى الذى نشأت عنه الفوارق الاجتماعية الأمر الذى جعل المجتمع يثور على الأوضاع ويعلن استياءه الشديد تجاه أحداث ٥ سبتمبر. إن الشعب المصرى يقف حائرا بين النقمة والتعاطف إلا أن السواد الأعظم منهم يميل للأسى ويستسلم للحزن وهاك مايؤكد ذلك من الرواية «فمن طول الهزائم وكثرتها ترسبت نقمة الأسى فى الأعماق فأحببنا الغناء الشجى والمسرحية المفجعة والبطل الشهيد» جميع زعمائنا شهداء، **مصطفى كامل** شهيد الجهاد والمرض، **محمد فريد** شهيد المنفى، **سعد زغلول** شهيد المنفى أيضاً **مصطفى النحاس** شهيد الاضطهاد، **جمال** شهيد خمسة يونيه أما هذا المنتصر المعجبانى فقد شذ عن القاعدة تحدانا بنصره، القى فى قلوبنا أحاسيس وعواطف جديدة لم نتهيأ لها، وطالبنا بتغيير النغمة التى ألفناها جيلاً بعد جيل، فاستحق منا اللعنة والحقد، ثم غالى بالنصر لنفسه تاركاً لنا بانفتاحه الفقر

والفساد، هذه هى العقدة.) الرواية ص ٧٩، ٨٠ . وهكذا تحولت البلاد إلى حلبة صراع تتقاتل فيها فرق دينية متنافرة واتجاهات سياسية متعارضة وتفتت المجتمع وأمست بذور الفتنة منتشرة فى كل الأرجاء مما نشأ عن ذلك كله التعصب الأعمى. ومع ذلك ترى نبرة التعاطف واضحة عند البعض (ياللفظاعة. ألا توجد وسيلة إلا القتل؟ وماذنب زوجته وبناته؟ لست من أنصاره ولكنه لا يستحق هذه النهاية. أمى بكت كإنسان لم تغيره السياسة) الرواية ص ٨٣. هذا ماجاء فى الرواية على لسان (رندة سليمان) وعلقت (البين) على مشهد موت الرئيس بقولها إن **نجيب محفوظ** كان بارعاً إلى حد كبير حينما جعل علوان يقوم بقتل (أنور علام) طليق (رندة) وقالت أن قتل أنور علام تزامن مع قتل الرئيس وهكذا نجد أن أنور علام كان مصاباً بالقلب، فالجسد زائل، لابد أن ينتهى فى يوم من الأيام إلا أن اختفاء علوان لن يطول (وتذهب رندة للدفاع عنه فى المحكمة بحيائها وكرامتها ومن حسن الطالع أن تشخص الجريمة لضرب أفضى إلى موت) فلايزال هناك أمل فى عودته أى عودة هذه الروح إلى الجسد من جديد،

واستؤنفت الندوة ودار الحوار حول قصة (خمارة القط الأسود) وكان اختيارهم لهذه القصة يحمل مغزى خاصاً ورؤية جديدة، ورداً على سؤال حول الهدف الرئيسى وراء اختيارهم لهذه القصة دون غيرها من المجموعة أجابت (مارى صو) : إننى قرأت هذه القصة منذ خمس سنوات ومن شدة ولعى بها بحثت عن أعمال **نجيب محفوظ** فقرأت له الثلاثية بعد ذلك ثم أولاد حارتنا وحكايات حارتنا والحرافيش والسراب وخمارة القط الأسود التى تعبر عن واقع تسيطر عليه قوى استبدادية فالمجموعة التى اعتادت الاجتماع فى الخمارة جمعتهم هموم مشتركة وهذه هى فرصتهم إذن فى أن ينسوا همومهم التى تتشكل فى (كثرة العيال وقلة المال والحر والذباب) وهذا ماورد فى القصة بالنص، ألا تكفى هذه الهموم لاستبدادهم والنيل منهم؟ والخمارة رغم أنها سجن إلا أنهم ينسون عالمهم خارجه فيشربون ويفرطون فى الشراب حتى تنزاح عنهم الهموم وكأن **نجيب محفوظ** يرمى - بتصويره لهذا الحشد من الجمع وهم فى معزل عن المجتمع - إلى رفض الواقع الخارجى بكل همومه

ومآسيه، ولكنهم ما أن ابتعدوا عن هذا الواقع حتى لحق بهم ومارس معهم القسوة والاستبداد .والرجل الضخم ذو المظهر الذى يتسم بالقسوة والذى يرتدى ملابس قاتمة ماهو إلا رمز للسلطة المستبدة المتعنتة وهو يبغى العبث بحريتهم وهم سجناء هذه السلطة التى فرضت عليهم رغم كثرتهم فيستسلمون للواقع! إلا أن هناك محاولات داخل كل منهم لتحطيم الخوف فيقترح أحدهم تجاهل هذا الرجل الغريب ومعاودتهم الشرب واللهو دون النظر إليه، وبالفعل تنزاح عنهم الهموم ويفرطون فى الشراب ويروحون فى نشوة بالغة ينسون معها الرجل تماماً. ويتحول الرجل الغريب من حالة الجبروت والقسوة والاستبداد إلى حالة من الاستكانة والخضوع لهم فأخذ يرفع الأقداح وينظف المائدة وهذا دليل على إشعال الثورة التى كانت تكمن داخل نفوسهم وحانت لحظة انطلاقها وأن دوران القط الأسود يعد رمزاً لهذه الثورة، وفى النهاية يقوم الرجل بخدمتهم ويستجيب لكل ما يطلبون، وهكذا انتهت الندوة وخرج منها الفرنسيون وفى جعبتهم الكثير عن مصر وستظل مصر مركز اهتمام العالم على مر العصور.

محمد شبل الكومى

اتجاهات الشعر الإنجليزى والأيرلندى المعاصر

بناء على دعوة تلقيتها من المؤتمر العاشر للشعر بجامعة اكسفورد - كوربس كريستى كوليج (١٩٩٥) سافرت لاشارك ببحث عن الرؤية الشعرية عند الفريد تينسون وكان المؤتمر فرصة جيدة لان اقدم للقارىء العربى بانوراما عن واقع الشعر المعاصر.

إذا اخذنا عدة خطوات للخلف في الزمن وجدنا أن ساحة الشعر فى الخمسينات والستينات تتوزعها مدرستان أو اتجاهان، أولهما ما يسمى بشعراء الحركة The move-ment poets والأخر مجموعة الشعراء المسماة بالمجموعة The group.

وشعراء الحركة يؤكدون السمات الكلاسيكية وذلك بإتباع الاوزان والتقاليد الشعرية التى ظلت متبعة لأكثر من خمسمائة عام. فتراهم يهتمون بالأحداث اليومية والخبرات العادية، التى يمكن التعبير عنها باللغة الدارجة، مما أدى إلى اتهامهم فى بعض الأحيان بالاقليمية. ويهدف شعرهم إلى مخاطبة القارىء العادى والبعد بالشعر عن قاعات الدرس بالجامعات. وكان الشعر يهدف - كما **يقول** فيليب لاركن - زعيم هذا الاتجاه - إلى وفير المتعة.

إذا كان شعراء الحركة قد نحوا منحي التقليد ونادوا باتباع اسلوب الشعر العمودى، فإن شعراء المجموعة نادوا بالثورة على التقاليد: من حيث الشكل والمضمون. وعلى رأس تلك المجموعة «تيد هيوز» شاعر البلاط حاليا.

إذا انتقلنا للحديث عن الشعر الانجليزى خلال السبعينات، وجدنا أن الحلقة يتوزعها مدرستان أو اتجاهان: اتجاه يتزعمه اساتذة الجامعات وخاصة أساتذة الشعر وينحصر نشاطهم فى قاعات الدرس. وهؤلاء مثل شعراء الحركة يؤكدون السمات الكلاسيكية ويتبعون منهج التحليل والمقارنة والتفسير، والأخر ينحو منحى التجريب واستحداث الموجات الجديدة فى عالم الشعر.

ولكن تلك الازدواجية لم تستمر طويلا، فعند استعراض دواوين

الشعر التى ظهرت فى تلك الفترة نجد أن هناك محاولة للتزاوج بين الاتجاهين: أى التجديد مع المحافظة على جدية ورصانة الشعر، فالجيل الجديد من الشعراء والذى يطلق عليهم «الروك اند رول» هم شعراء الاتجاه الأول (الاكاديمى) والذى كان يخشى عليهم من أن يتواروا امام تيار الثقافة الشعبية. وهذه ظاهرة ايجابية فإن كان قد حدث بعض التغيرات فى شكل ومضمون الشعر المعاصر فإن الشعر انتشر واصبح له شعبية دون أن يفقد أى من مقوماته أو حيويته.

فالشعر فى فترة السبعينيات وان كان تقليديا فى الشكل فقد كان متميزا وجديدا فى جوهره. ومع ذلك كان الشعر يحتل المكانة الثانية أو الثالثة بعد الراوية والمسرح. وقد سار الشعراء فى تلك الفترة على خطى من سبقوهم. وسار شعراء الحركة على نهج «ايان هاملتون» مؤسس مدرسة الحركة الجديدة والتى هى امتداد لشعراء الحركة فى الخمسينات والستينات.

وفى تلك الفترة الزمنية خطا الشعراء فى ايرلندا مثل «**سيموس هينى، وبرك ماهون، مايكل لونجلى، وبول مولدوون**» خطوات هامة نحو التجديد فى الشعر. وبل وتجاهلوا موجة الحداثة ولكن فى الحقيقة كان هذا هو الحال منذ اودن (١٩٣٠).

ولكن الظاهرة الجديدة هى ظهور شعراء من الطبقة العاملة امثال تونى هاريسون ودجلاس دن. وإن كان تونى هارسون من الصعب تصنيفه فهو على العموم يسير على نهج فروست الشاعر الأمريكى المعروف، لذا فهو لم يلتزم بالبحر الايامبى المعروف به الشعر الانجليزى. ومع ذلك فقد حقق شهرة كبيرة فى منتصف الثامنينات واحتل مكانه على قدم المساواة مع هيوز، شاعرالبلاط المعروف، وسيموس هينى، الذى يحتل كرسى الشعر فى جامعة اكسفورد حاليا. اما «**دوجلاس دن**» فقد سار على نهج فيليب لا ركن ولكن بنبرة اجتماعية عالية إلى حدٍّ ما والمرأة الوحيدة التى يمكن ان يقال أنها احتلت مكانة على خريطة الشعر هى فلور ادكوك. وتسير على نهج شعراء الحركة التى تتميز بالوضوح مع استعمال التورية والكنايات الموجهة ضد الرجال. بالإضافة لهؤلاء هناك «جون فوللر» الذى لم يأخذ حظه من الشهرة بعد وإن كان كاتبا موهوبا وله اتباع امثال جيمس فينتون ومك املا. وهو فى رؤيته **تجاوز** واقعية «**لاركن**» ويذكرنا بـ «**والاس ستيفن**» الشاعر الامريكى المعروف.

ولكن فى نهاية السبعينيات بدأت الأمور تأخذ شكلا أخر، حيث ظهر الشاعر «**كريج رين**» الذى اعتبره النقاد كمجدد للشعرالمعاصر. ففى أسلوبه يقوم بتغريب الحياة اليومية. وان كانت المدرسة التى اسسها لاينتمى لها إلا اثنان فقط هما «**كريج**» نفسه وشاعر أخر اسمه «**كريستوفر ريد**» الا أن تاثيرهما على الشعر المعاصر لا ينكر حيث ادخلوا عنصر السرد من جديد إلى الشعروقد دشن «**بلاك مدرسن**» بالإضافة إلى «**اندروموش**» هذا الاتجاه عندما راجعا معا كتاب بينجوين للشعر الانجليزى **المعاصر** (١٩٨٢) الذى جمع شعراء السبعينيات أمثال: «**هارسون، دن، كارول رومنز**» وقاما بتصنيفهم كشعراء ما بعدالحداثة.

وإن كان اتجاه ما بعد الحداثة لايحظى بالقبول فى الوقت الحالى إلا أنَّ النقاد يؤكدون ان هذا الاتجاه

قوى وإن كان الناشرون لا يشجعون هذا النهج والاسلوب فى الكتابة. ومعظم كتاب تلك الموجة يتخذون من هاملتون زعيما لهذا الاتجاه، ولكن أثر «**لاركن**» على «**موروسن**» و«**موشن**» أكثر وضوحا من تأثير «**هاملتون**» وجدير بالذكر أن اطروحة «**موريسن**» للدكتوراه قامت على شعراء الحركة وطبعتها مطابع اكسفورد وكتب «**موريسن**» حياة «**لاركن**». ولكن الشاعر «**جيمس فونتون**» تألق أكثر من غيره من بين شعراء ديوان بينجوين للشعر المعاصر. ويسير «فونتون» على نهج «**أودين**» وهو الشاعر الوحيد خريج جامعة اكسفورد من بين شعراء هذا الديوان. ويأخذ شعره الطابع الغنائى والبساطة وإن كان مقلا فى كتاباته ويسير على نهج ادون فى أنه يجمع من الجد والهزل والاسطورة والنكتة واللغة اليومية الدارجة والاسلوب الرفيع.

ولكن الشاعرة التى تعتبر ممثلة لهذا العصر هى «**آن دفى**» وتستعمل فى منهجها فن المونولوج وان كان هذا الشكل غير شائع ولكنها طورت من أسلوبها واتبعت المنهج الكلاسيكى فى الكتابة وتنهج أحيانا نهج واسلوب «لاركن» ولكن مع إضافة أبعاد انسانية عالمية.

وتتميز حقبة الثمانينيات بتنوع الاصوات التى تعبرعن تلك الفترة والتى يصعب، فى الوقت الحالى، تجمع شعرائها تحت لواء حركة معينة كما تتميز تلك الفترة بظهور اصوات تمثل شعراء افريقيا والكاريبى أمثال «**جون اجارد**» **وجيمس برى، جريس يتكولاس، فريد داجوار،ديفيد بابيدين**» وقد جمعهم ديوان الشعر الجديد(١٩٩٣)، وتمثل حركة المرأة الشاعرة «**جيلان النت**» ويمثل الشعر الافريقى والاسيوى «فريد اجوار»، واتجاه الحداثة يمثله «اريك موترام». والتجريبين يمثلهم. «كن ادوارد». وهناك فى الشعر يمثله «**بنچا من زيفانايا**» واخرون يتم فيه قراءة الشعرا قراءة **درامية** ويطلقون عليه شعر الجسد نظرا لعنصر التعبير بالجسد عند قراءته للعامة فى ندوات الشعر. ويلعب الناشرون دورا هاما فى نشر الشعر وخير مثال على ذلك دار نشر «بلداكس». وعموما فالشعر الجديد يتميز بالبساطة فى اسلوبه والبعد عن التجريب والحداثة ويعتبر ادون ولاركن الينابيع التى يستمد منها الشعراء الجدد اسلوبهم وليس اليوت كما يعتقد عامة القراء ولنأخذ على ذلك مثلا أقدم للقارىء قصيدة الشاعرة «**وندى كوب**» والتى تنتمى لهذا الجيل من الشعراء:

هؤلاء الرجال الملاعين

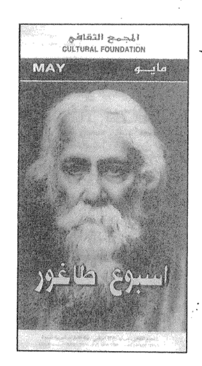
هؤلاء الرجال الملاعين
مثل الاتوبيسات.
ننتظر بالسنة.
وعندما يقترب منهم واحد لمحطتك.
يظهر اثنان وثلاثة وأربعة.
تنظر اليهم وكل منهم يضىء انواره.
عارضا توصيلك.
تحاول أن تتعرف على خط سيره.
ولا تجد الوقت لتحديد موقفك.
وإذا ارتكبت خطأ فليس هناك رجعة.
هل تقفز منه. تنتظر!
بينما السيارات والتاكسيات واللوريات تمر أمامك.
وكذلك الدقائق والساعات والأيام.

م. ص.

أسبوع طاغور

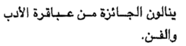
سيبقى الشاعر والفنان الهندى الكبير «رابندرانات طاغور R. Tagore" (١٨٦١ - ١٩٤١) انموذجا فريدا للفنان الشامل الذى أصبح تراثه تمثيلا عينيا لوحدة الفنون؛ فالتاريخ الفنى لايكاد يعرف من اجتمعت فيه المواهب المتنوعة التى تستطيع أن تعبر عن نفسها شعرا ونثرا ورسما وموسيقا بمثل ما اجتمعت فى شخصية طاغور، خاصة إذا كان كثير من هذا النتاج لايزال يحتفظ على تنوع الأداة بقيمة فنية حقيقية قادرة على أن تهز وجدان الإنسان المعاصر فى كل مكان، بعد رحيل صاحبه ببضعة وخمسين عاما.

ذاعت شهرة طاغور أولا باعتباره شاعراً عبقريا استطاعت



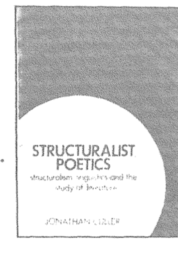
قصائده أن تحظى بتقدير كبير فى الشرق والغرب، حتى لقد قال الشاعر الإيرلندى الشهير «وليم بتلرييتس "W.B. yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) بعد قراءة مجموعته (جيتنجالى Gitanjali) «لقد حركت هذه القصائد دمى كما لم يحركه شئ من قبل»، أما الروائية الأمريكية المعروفة «بيرل بك "P.s.Bucr (١٨٩٢ - ١٩٧٣) فقد قالت عنه فى الذكرى المئوية الأولى لميلاده (١٩٦١): «إنه كان شاعرا عالميا بكل ما لهذه الكلمة من معنى، وكانت كلماته جميلة ومعانيه عميقة مما ساعد على انتشار أعماله التى أصبحت محببة ومفهومة لكل الناس»؛ ولذا فلم يكن غريبا أن ينال طاغور جائزة نوبل للآداب فى الثالثة والخمسين من عمره وهو عمر صغير بالقياس إلى أعمار من



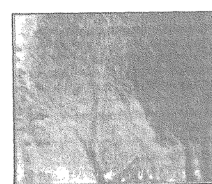


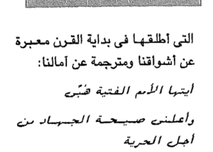
ينالون الجائزة من عباقرة الأدب والفن.

إن هذه المنزلة التى احتلها **طاغور** بشعره أولا، وبقصصه ورواياته ومسرحياته ولوحاته ثانيا، بالإضافة إلى القيمة الإنسانية وراء كل هذه الأعمال على اختلافها كل ذلك هو الذى كان وراء الاحتفال **بطاغور** من خلال أسبوع ثقافى متكامل اقامه المجمع الثقافى فى (أبو ظبى) بدولة الإمارات العربية المتحدة؛ وقد أراد المجمع من خلال هذا الاحتفال الذى تم بالتعاون مع السفارة الهندية بدولة الإمارات، أن يذكر الناس بالقيم الرفيعة التى يمثلها إنجاز



هذا الفنان الكبير وتجسدها حياته، وبالبعد الإنسانى الخالد الذى لايزال حيا نابضا فى أعماله، معلنا انحيازه للعدل بدلا من الظلم، وللحرية فى مواجهة كل صنوف القهر والاستعباد، وللتقدم فى مواجهة التخلف ولاتزال صيحته

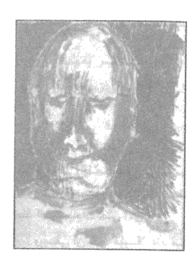




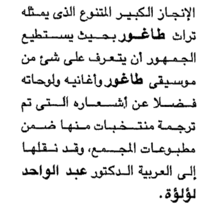
التى أطلقها فى بداية القرن معبرة عن أشواقنا ومترجمة عن آمالنا:

أيتها الأمم الفتية هُبّى
واعلنى صيحة الجهاد من أجل الحرية
وارفعى راية الإيمان الغلاب الذى لايقهر
أقيمى من حياتك معبرا
يرأب صدع الأرض
التى مزقتها الأحقاد والإحن
ثم سيرى للأمام.

لقد تضمن أسبوع **طاغور** بمدينة (أبو ظبى) عدة أنشطة تحاول أن تغطى أكبر جانب من

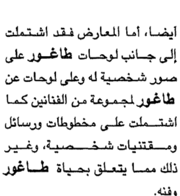






الإنجاز الكبير المتنوع الذى يمثله تراث **طاغور** بحيث يستطيع الجمهور أن يتعرف على شئ من موسيقى **طاغور** وأغانيه ولوحاته فضلا عن أشعاره التى تم ترجمة منتخبات منها ضمن مطبوعات المجمع، وقد نقلها إلى العربية الدكتور **عبد الواحد لؤلؤة**.

بدأ الأسبوع بحفل موسيقى من موسيقا **طاغور** وأغانيه، ثم أقيمت ندوة حول أعمال **طاغور**، وعرض فيلم (البيت والعالم) الحائز على جائزة الأوسكار والمأخوذ عن قصة بهذا العنوان **لطاغور**، كما عرض باليه (شاما) المأخوذ عن أحد أعماله



أيضا، أما المعارض فقد اشتملت إلى جانب لوحات **طاغور** على صور شخصية له وعلى لوحات عن **طاغور** لمجموعة من الفنانين كما اشتملت على مخطوطات ورسائل ومقتنيات شخصية، وغير ذلك مما يتعلق بحياة **طاغور** وفنه.

يأتى هذا الأسبوع الناجح بعد حوالى أربعة وثلاثين عاما من آخر مرة احتفل فيها احتفالا كبيرا بذكرى **طاغور** فى عالمنا العربى، وقد كان ذلك فى الذكرى المئوية الأولى لميلاده عام ١٩٦١، حيث تمت ترجمة طائفة من أهم أعماله، منها «جيتنجالى» و «الهلال "TheCrescent Moon" و «جنى الثمار "Fruit - Gathering" و«شيترا "Chitra"، وقد قام بنقلها جميعا إلى العربية الدكتور **بديع حقي** وراجعها **مصطفي حبيب**، فضلا عما نقله **محمد طاهر الجبلاوى** من أعمال أخرى أهمها «مكتب البريد» «مختارات من طاغور».

وقد أثبت نجاح هذا الأسبوع أننا لانزال فى حاجة إلى نتعلم الكثير من **طاغور** وأمثاله من عباقرة الإنسانية كما أننا فى حاجة إلى أن ننفتح على تراث الآخرين بما هو تراث إنسانى يهم الإنسان فى كل مكان و زمان.

شعر

فى ديوان هذا العدد قصائد أربع جديدة لأربعة شعراء من أصدقاء (إبداع) ومن بين هذه القصائد الأربع قصيدتان أهداهما صاحباهما إلى رمزين كبيرين من رموز حياتنا الثقافية، الأولى أهداها الشاعر الشاب «أشرف الخضرى» - الذى يتطور بشكل ملحوظ من عمل إلى آخر - إلى «أحمد عبد المعطى حجازى» الذى تحتفل الساحة الثقافية الآن ببلوغه الستين، أما الثانية فقد أهداها الشاعر المخضرم «محمد أحمد إبراهيم عيسى» ابن (البحيرة) إلى الراحل الكبير «محسن الخياط» الذى ينتمى أيضا إلى (البحيرة)، وإنه لشعور جميل من أصدقائنا الشعراء، لا يكشف فقط عن قيم العرفان والوفاء ولكن يدل كذلك على تواصل إيجابى حميم بين شبان الشعراء وشيوخهم، وقد نشرنا بالقبل نصوصا أخرى فى هذا المكان مهداة إلى «محمود درويش» وغيره من رموز الساحة الشعرية والحياة الثقافية، مما يؤكد أصالة هذه القيم وعمق هذا التواصل. أما القصيدتان الأخريان فهما للشاعرين «أحمد دياب» من الوادى الجديد، وهو شاعر مجتهد يحاول أن يطور أدواته ويطوع لغته، ولا يبقى أمامه إلا ان ينظر باهتمام إلى تأكيد كل ما يؤكد رؤيته ويبرزها، وحذف كل مايشوش عليها ويشتتها. والقصيدة الرابعة لشاعر ينضم لأصدقاء (إبداع) للمرة الأولى، وهو من الذين يجمعون بين قصيدة الفصحى والعامية، فهو كما عرفنا بنفسه عضو فى رابطة الزجالين؛ ولا تزال رؤيته مقيدة فى حدود المدرسة الرومانسية كما عرفناها منذ ثلاثينيات هذا القرن إلى خمسينياته، ويحتاج إلى خطة جادة للقراءة حتى يستطيع أن يتابع ما طرأ على القصيدة العربية من تطور فنى كبير عبر موجات متلاحقة منذ الخمسينيات حتى الآن.

ويبقى أن نقف قليلا عند ما بدأناه فى العدد الماضى من قصائد الشاعرات، ويلفت النظر فيما وصلنا من هذا القصائد أنها مكتوبة على النمط التقليدى ولكن دون مراعاةلأصول الوزن وقواعده، تقول «فاطمة الزهراء سيد» من مدينة القاهرة :

جلست على شاطئ هواك
أستمد منه بصيص حياتى
وترانى الأمواج حائرة مثلها
فمضت تخبرنى بطول سهادى

وتقول «إيناس السعيد محمد عبد اللطيف» من مدينة المنصورة:

أين أنت يا توأم روحى؟
أين أنت من كتاب حياتى؟
أانت طائر تسبح هائما فى سمائى؟

أم أنت بريق يلمع فى أفق خيالى؟

وهذا كلام ليس بعيدا كلية عن الشعر التقليدى وحده، ولكنه بعيد ايضا عن الشعر بشكل عام وكان يمكن أن نقبله لو انه كان مكتوبا على شكل خواطر مرسلة، اما الشعر فله قواعد وأصول لابد من معرفتها حتى ممن يريد أن يخرج عليها.

•

القصيدةُ الحِجَازِيَّةُ

إلى الشاعر الكبير : أحمد عبد المعطى حجازى

اشرف محمد الخضرى-دمياط

يا أيها المَلكُ المُتوجُ فى عروشِ قُلوبنا
أزَّتْ رياحُ الشِّعر فى أرجائنا
يأيُها النيلُ الحِجازىُّ الجميلْ
رَفَّتْ نوارسُكَ البهيَّةُ
.... فى فضاءاتِ الصهيلْ

يا أيُها الوهجُ الذى يمشى على أرضٍ
فنحسبُهَا السماء
إن المنادَى فى القصيدةِ كاهتزازتِ النساء
فارقص على الوتر المددِ بين قلبى
وانفجاراتِ البهاء

يا أيها الشِّعرُ المُجنحُ مزَّقتنى دهشتى
حتى عَتتْ فىَّ السلامة واستبدتْ خفقتى
وسرى حميمُ محبتى من مُقلتىَّ لمُهجتى
جَزَّتْ مشاعِرَكَ الأبيةُ هَسْهساتِ مَنيَّتى

إنى أنا الشِّعر، المكيدةُ والولوجُ المخترقْ
وأنا طيورُ الفجر لَمَّا تنطلقْ
وأنا سكونُ الماء فوق تَرنُحات المُنطلقْ
وأنا التضادُ وأنتَ ريَّانُ الأفُقْ

لمَّا استجابتْ لى لياليك المُضيئةُ واصطفتنى مُقلةٌ
كان انتصابُ مشيئتى يهوى على مَهلٍ
فترفعه القصيدةُ
استضىء بخفقةٍ من ضحكَ المحمومْ
مابين عام مِن مُكابدةِ الخليقةِ
وانكسار الروحِ
ناحتْ سُنبله
قالت: علىَّ تكالبت كلُّ الجهاتِ الأربعه
ما إنْ أفقتُ .. افاقتْ الأيامُ
فى حضن الخُلودْ
فنقشتُ فى الوجدان آيات الصعودْ

وسلبتُ تمتمةَ الشفاهِ
.. تجلياتِ النفسْ
وشربتُ ماءَ الشمسْ
أتُراه ماؤكَ أم رحيقُ الأغنيهْ!؟
أتُراه ماؤكَ أم تَنزُّ الأمنيهْ!؟

أم انّه عسلُ الحياة وقعقعاتُ الأقبيهْ!؟
أم انهُ سرٌ تبرّأ
من دهاليز الضلوعِ
وفضَّ غيّمَ الزوبعةْ!؟

•

ليلة الصلح

إلى روح الشاعر محسن الخياط

محمد أحمد إبراهيم عيسى - المحمودية بحيرة

عـيـد يعـود وأهل الدار فى فَـرحِ
ياوردة الحب تيـهى فى حـديقـتنا
دفء المشـاعـر يروى كل ذى ظمـأ
ياأمـسـيـات الشـعـر تزهو فـوق واقـعنا
يا شـاعـر الحب تهنا فى الورى زمنا
ياحـسنهـا ليلةٌ طابت مـحـاسنهـا
نهـر المحـبـة فـيض من مـآثركم
ياعـودة الروح عـدنا نقـتـفى نهـرا
بدائع الفن قـد قـوّتْ وشـائجنا

ياليلة الحب حـانت سـاعـة المنح
فـالجـو صـافٍ ونشـوانٌ من الفـرْحِ
وبه يطيب من الأوجـاع والقـرْح
ولك التـحـيـة من شكر ومن مَـدْحٍ
وقـمت أنت بلم الشـمـل والصلح
واسـتـعـبـر الناس من قـول ومن صـدح
هبت عليـه رياح العـفـو والصـفح
من الوداد ونـخـلى جـدول الملح
ولم تُـقم صـلة إلا عـلى صـرح

•

فوهة البئر

أحمد دياب-الوادى الجديد

أتكورُ فوق..
أنابيب الموت المدودة

خلف بلاد شربت مِنْ
فوّهة القيظِ .

وَرَبتْ فى أدغالِ صفائى
ترتاحُ على طاولتى.
أنهارٌ ونخيلٌ وخفافيش زرق
وصعاليك تأكل من ردهات الرجفة
مالذٌ منْ الخوف وطاب
هل كانت شمس تزحفْ
بين النهد المصحون
وبين البرق المرصود

وثمة وهجٌ يُدلى أقمارا
للبئر .
ويمنحنى قرصاً من عسل الشهوة
ورماد صدى .
أم أن كلابَ الوقتِ
تزمجرُ خلف مراياَ أرصفة الريحِ
يستلُ الموجُ سكاكين الظلمةِ
ويباغتنى ... فأنام..

•

رؤية

أصلان عبد الغنى أبو سيف - القاهرة

بتذكارى
أحلق فى فضا نفسى
على همسات أوتارى
أسافر فيك يا دنيا بلا حزن
أفتش عنك فى عينيك
فى جنبات أطوارى
وأسكب عطر أحلامى
على أهداب جفنيك
فتغمرنى بأشعارى
أجوب معالم الإبداع
فى ينبوعك الجارى

أحبك يا هوى عمرى
أحبك عندما أنظرْ
إليك فأنتشى سحرا
وحين أغوص فى تكوينك المخبوء فى صدرى
وأفكارى
أحبك رغم حرمانى
من الترحال فى دنيا لها معنى
ولكن ساحة الحلم المسافر
قد أفاقت فانطوى حلمى
إلى دنيا لها
معنى.

القصة :

ما كنَّا بحاجة إلى أن ننبِّه الأصدقاء إلى ملاحظة الأشياء الواضحة التى تغنيهم عن تكرار الأسئلة نفسها كل مرة، ومن هذه الأشياء الواضحة أننا نُصدر بين الحين والحين أعدادًا خاصة من «إبداع» يستغرق إعدادها والتخطيط لها وقتا طويلاً، مثل هذا العدد الثانى عن الرواية، وهناك عدد ثالث إن شاء الله.. ويترتب على ذلك بالطبع تأجيل بعض المواد، ونعنى هنا القصص القصيرة المعدة للنشر والتى تنتظر دورها.. ونشر هذه القصص كما يعرف الأصدقاء يغنينا عن الحديث النظرى الطويل وعن النصائح المجردة، فنشر قصة فى إبداع يعنى أنها جيدة، وعلى الأصدقاء الذين يحاولون كتابة هذا الفن الصعب أن يبحثوا عن سر هذه الجودة من خلال القصة نفسها.

ما كنا بحاجة إلى كل ذلك لولا أن بعض الأصدقاء لايفتأ يسأل: لماذا لاتنشرون القصص؟ أو: أين الشعر؟ الخ

كذلك من الصعب أن نعيد من جديد ملاحظاتنا نفسها للصديق الذى كتب يقول: «فيجب عليكم على الأقل الاعتناء بما أرسل، ويجب أن تدركوا أننى أعد الأيام يومًا بعد يوم حتى يأتى يوم المرتقب، وإن كانت كتاباتى غير صالحة للنشر فيجب إبداء النقد البناء الهادف الذى أنتظره حتى أعدِّل من سيرتى.. أما أن تتجاهل أعمالى فهذا شئ أرفضه أرفضه»

من الصعب أن نعيد ما قلنا لهذا الصديق من قبل لأنه ليس وحده الذى يرسل إلينا أعماله، ولأننا أجبنا طلبه من قبل وقدمنا له النقد الهادف البناء ولم يستفد منه كما يرى القراء فى هذه الفقرة من رسالته.. هل لاحظتم كيف تكررت كلمة «يجب»؟ وهل لاحظتم هذا الغضب الذى لايجعل الإنسان يتقبل النقد؟

على كل حال.. ليست كل الرسائل التى تصلنا من هذا النوع، فهناك هؤلاء الشباب الذين يقدمون أعمالهم على استحياء والذين نحس من تواضعهم ورغبتهم فى المعرفة أنهم صادقون وأنهم يأخذون أمر الكتابة والإبداع مأخذ الجد، ومنهم شباب بلغوا فى الكتابة مرحلة من النضج تجعلنا نسعد بنشر أعمالهم فى هذا العدد.. بعد أن نناقش بعض الأصدقاء الذين ما زال عليهم أن يبذلوا بعض الجهد .

اللحظة

ـ عطا صابر طه ـ المنيا ـ بنى مزار ـ حلوه ـ الروضة

واضح أنك تملك موهبة العثور على لحظة البداية المتوترة وجذب انتباه القارئ.. وقد استمر هذا التوتر حتى نهاية القصة، أما اللغة فقد برءت من الأخطاء القاتلة التى يقع فيها الشباب.. وكل هذا جيد.. ولكنك لم تقل لنا لماذا كل هذا التوتر.. والقصة الجيدة لابد أن تجيب على هذا السؤال: لماذا؟ على كل حال نتوقع منك أعمالاً أخرى لاشك أنها ستكون أفضل.

التصاق

ـ وهبة عبدالسند وهبة ـ طناش

كان يمكن لقصتك أن تكون جيدة بعد أن تلاقت خطوطها المتقاطعة التقاء طبيعيًا.. لكنك لم تنتبه إلى أن العلاقة بين الشاب والفتاة لايمكن أن

تتم هكذا؛ فليس من المعقول أن تأتى فتاة فى مكان عام ثم تقترب من شاب يتجاهلها فى البداية وتلتصق به وتحتضن ذراعه.. أنت تريد أن تقول إن العلاقة بين الشباب أيسر من العلاقة بين العجائز.. ولكن الأمور لاتجرى هكذا فى حديقة عامة تحت سمع وبصر الجميع.

خيوط العنكبوت - القدر - أحمد عبدالجواد الزهيرى - سيدى سالم - كفر الشيخ

يسأل الصديق أحمد إن كانت أعماله التى أرسلها إلينا «تحمل بارقة أمل»؟ وهى بالتأكيد كذلك.. ونحن لسنا معه فى أن ثقافته الأدبية محدودة كما يقول، فثقافته كما توحى بذلك قصصه.. ثقافة عميقة، ولايقدح فى هذه الثقافة أنه طالب فى كلية الصيدلة، ولانريد أن نذكره بالقصاصين والشعراء الاطباء، فهو لاشك يعرفهم .

أما قصصه فرغم خلوها من الأخطاء ورغم سلامة أسلوبها إلا أننا نهمس له أن عليه أن يتخلص حين يكتب من سيطرة ذاته عليه.. وهذا مطلب صعب خاصة وأنه شاب، ولكنه سيفلح بالتأكيد فى التخلص من هذه السيطرة.. كذلك عليه أن يبتعد عن هذه المقابلات المألوفة خاصة فى القصة الثانية التى لم يمنع الرجل فيها من الموت الا يركب الطائرة التى تحطمت فهو يموت فى فراشه، فهذه نصيحة مباشرة يسديها مصلح أو واعظ لاكاتب قصة مثلك.

إننا ننتظر منك قصصا أخرى أيها الصديق ونحن واثقون انها ستجد طريقها إلى النشر.

وإلى لقاء متجدد أيها الأصدقاء

•

لحظات الفزع

إيهاب رضوان سعد الدسوقى - كلية التربية بالمنصورة

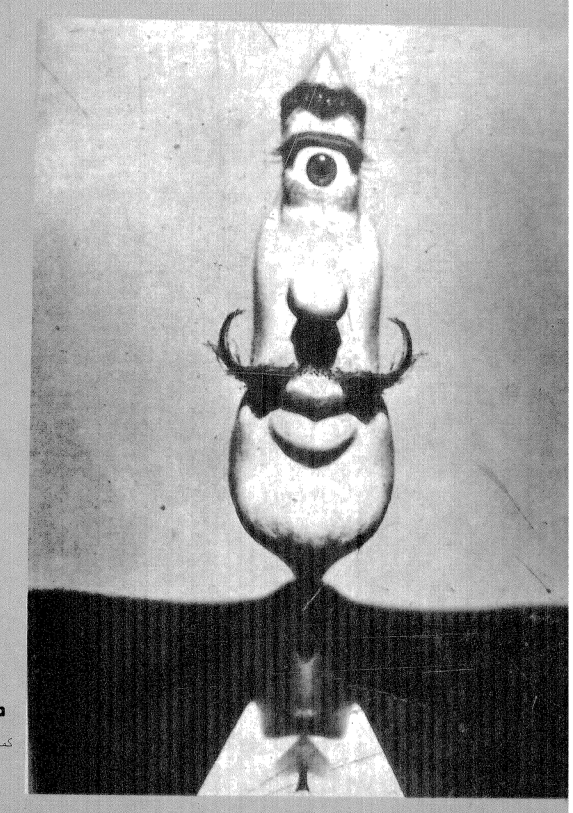
شاب عادى ليس فى مظهره ما يلفت النظر سوى نظراته القلقة الحائرة التى كان يصوبها حوله فى كل مكان وهو يتجه إلى البنك.. كانت يده اليمنى تقبض فى قوة وتشبث على حقيبة صغيرة أنيقة، بينما يده اليسرى لاتكاد تستقر بجانبه.. يرفعها كل عدة ثوان لينظر فى ساعته.. فكر أن يعود من حيث جاء عندما استحلفه جسده المنتفض بذلك وهو يدخل البنك.. لكنه أخذ يطمئن نفسه ساخرًا من خوفه.. لماذا أخاف.. لماذا أرتجف هكذا فى قوة.. إن الأمر فى غاية البساطة.. وها أنا ذا قد دخلت دون أن يشعر بى أحد بعكس ما كنت أعتقد.. وأنا أعرف ما سافعله جيدًا.. كل ما علىّ أن اضع الحقيبة فى دورة مياه البنك.. ولن يستغرق هذا سوى لحظات أبتعد بعدها سريعًا، ثم أتوجه إليهم لأملأ جيوبى بالنقود التى وعدونى بها.. ما الداعى إذن لكل هذا القلق.. هيا انفض

عنك هذا الجبن.. حرك قدميك قبل أن يشلهما الخوف.. شق طريقك وسط زحام البنك فى الظهيرة قبل أن يكشفك عرقك المتصبب...

وبعد جهاد طويل وسط الزحام وصل الشاب إلى دورة المياه فدخل مغلقًا الباب خلفه فى إحكام.. تنهد فى ارتياح وألقى نظرة خاطفة على ساعته، ثم بدأ عمله السهل البسيط.. وضع حقيبته الصغيرة فى مكان يعرفه مسبقًا بحيث لاتراها سوى العين الفاحصة.. ابتسم فى سعادة جارفة.. فهكذا انتهى عمله.. لكنه لن يخرج مباشرة.. سينتظر دقيقتين فقط ثم يخرج، وسيكون باقيًا أمامه عشر دقائق كاملة يبتعد فيها تمامًا عن البنك.. والآن مضت الدقيقتان.. رسم ابتسامة على وجهه محاولاً أن يبدو طبيعيًا وهو يخرج.. مدّ يده وفتح الباب و.. كلا.. إنه لم يفتح الباب.. لقد حاول فتحه فقط.. لكن الباب اللعين لم يستجب.. أحس بسكين حاد يغوص حتى مقبضه فى قلبه.. حاول فتح الباب مرات ومرات مقنعًا نفسه بأن ذلك بسبب أعصابه المنهارة.. منعته دموعه وعرقه الغزير عن التمييز بين عقارب الساعة فخيل إليه أن عقربى الدقائق والساعات يسبقان عقرب الثوانى فى الدوران. عندما يئس من فتح الباب أسرع وأمسك حقيبته المشئومة.. نظر إليها فى ذهول وفزع، لكن أصابعه لم تطاوعه على العبث بها رغم عبث الرعب بقلبه.. لقد بالغوا فى تحذيره من العبث بالحقيبة.. الدقائق تمر فى سرعة رهيبة غير عابئة به وعقله عاجز عن التفكير.. لم يعد أمامه إلا أن يصرخ مستنجدًا بالناس ليفتحوا الباب أو يحطموه.. سوف يعلمون كل شيء حتمًا، ولكن لو وصل الأمر إلى إعدامه فهو أفضل ألف مرة مما سيحدث له بعد لحظات.. صرخ.. صرخ.. صرخ بأعلى صوته..

ولكن لم يصل إلى أذنيه سوى حشرجة مخيفة غامضة.. ألجم الفزع لسانه.. قيده الذهول والذعر.. لحظات أخرى غالية ثم هجم على الباب يدقه بيديه.. يركله بقدمه.. يضربه بكتفه.. ولسانه لايزال ساكنًا.. لم تعجز أذناه عن سماع أصوات الناس بالخارج وهم يتساءلون عما يحدث.. اشتدت ضرباته على الباب فى هياج ثم ابتعد عنه حين سمع صوتًا يامره بذلك.. طربت أذناه لسماع الضربات تتوالى على الباب من الخارج وإن بدت له هذه الضربات أضعف كثيرًا من ضربات قلبه التى يسمعها فى وضوح.. نظر إلى الساعة وهو يكاد يفقد وعيه.. دقيقتان فقط وينتهى كل شىء.. لكن الباب انخلع قبل أن ينخلع قلبه.. وجد بعض رجال الأمن أمامه...

أصر لسانه على السكون فأخذ يشير إلى الحقيبة فى هستيريا شديدة.. فتح رجال الأمن الحقيبة فتدافع الواقفون يبتعدون فى هلع، بينما سقط هو أرضًا يحدق بنظراته الزائغة الملتاعة فى رجل الأمن الذى انهمك يعمل بالحقيبة.. وأخيرًا أخيرًا.. أخيرًا جدًا.. شاهد رجل الأمن يبتسم ويتنهد فى ارتياح...



دالى

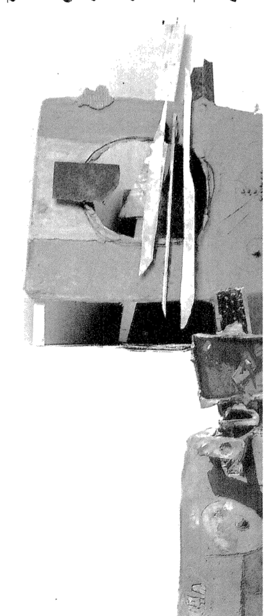
كما صوره الفنان فليب هليسما

الروايــة الآن ـ ٣

دراسات .. ونصوص تنشر لأول مرة



العدد الثامن ● أغسطس ١٩٩٥



قضية «نصر أبو زيد» ونظام الحسبة

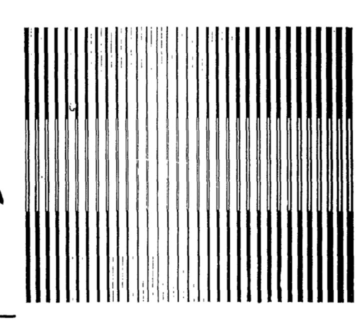
على فهمى

أكبر صمت لأكبر جائزة

أحمد عبد المعطى حجازى

قراءة علمانية فى «آيات شيطانية»

إسماعيل المهدوى

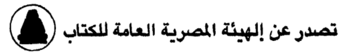




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ــ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ــ الأردن ١,٢٥٠ دينار ــ الكويت ٧٥٠ فلس ــ تونس ٣ دينارات ــ المغرب ٣٠ درهما ــ البحرين ١,٢٠٠ دينار ــ الدوحة ١٢ ريالا ــ ابو ظبى ١٢ درهما ــ دبى ١٢ درهما ــ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة الثانية عشرة • أغسطس ١٩٩٥ م • ربيع أول ١٤١٥هـ

هــذا العــدد

أكبر صمت .. لأكبر جائزة!

قرأت كما قرأ غيرى، الأخبار التى نشرتها الصحف عن فوز الجناح المصرى بالجائزة الأولى، فى الدورة السادسة والأربعين لبينالى ڤينيسيا، التى حلت هذا العام مع حلول الذكرى المئوية لإقامة هذا المهرجان الضخم، المخصص للفنون الجميلة فى العالم. ثم انتظرت طويلا ـ أكثر من شهرين ـ أن أقرأ شيئا فى صحفنا عن الفنانين الذين مثلونا فى هذه الدورة، وعن الجائزة التى حصلنا عليها، وعن معنى فوزنا بها، والأسباب التى أهلتنا للتقدم على أكثر من أربعين دولة كانت تتنافس عليها، ومن بينها دول لها يد سابقة وقدم راسخة فى الفنون الجميلة أو الفنون التشكيلية، كما يفضل الناس أن يقولوا فى هذه الأيام، كإيطاليا، وفرنسا، وألمانيا، وإسبانيا، وهولندا، وإنجلترا، وروسيا، والولايات المتحدة الأمريكية. لكنى لم أقرأ شيئا حول أى من هذه الموضوعات حتى الآن. فإذا كان هناك من كتب شيئا فهو أقل من القليل لايكافئ ما يطرحه فوزنا بالجائزة من أسئلة وما يثيره من فضول.

ولقد أصابتنى دهشة عجزت عن صرفها، لأنى لم أجد سبباً يفسر هذا الصمت.

نحن ميالون غالباً للمبالغة فى تقدير ما نحققه من نجاح لا يقارن بنجاحنا فى الحصول على هذه الجائزة. فما سر صمتنا اليوم، والضجيج هذه المرة مبرر والاحتفال مطلوب؟!

بينالى ڤينيسيا هو أعظم مهرجان عالمى للفنون التشكيلية، مع وجود مهرجانات عالمية أخرى عظيمة الأهمية، منها بينالى سان باولو فى البرازيل، وبينالى باريس، وبينالى لوبليانا فى يوغوسلافيا.

وقد نظم بينالى ڤينيسيا ـ وهى مدينة البندقية فى إيطاليا ـ لأول مرة فى عام ١٨٩٤ قبل كل البيناليات الأخرى. ولهذا احتفل بعيده المئوى فى دورة هذا العام التى كان يجب أن تكون الدورة الحادية والخمسين، لأن البينالى يقام كل سنتين، غير أنه توقف عدة دورات، ربما بسبب قيام الحربين العالميتين اللتين كانت إيطاليا طرفاً فيهما مع معظم دول أوروبا.

وإيطاليا هى كعبة الفنون الجميلة بلا منازع، لأنها وريثة الإغريق، ووطن الرومان، وطليعة عصر النهضة الذى انتشرت أنواره فى أوروبا والعالم كله. فالتقاليد الفنية عريقة حية فى حياة الإيطاليين الذين أصبحوا مرجعاً فى الفن وأساتذة ومحكمين. والجائزة التى تمنح لبلد أو فنان فى هذا البينالى، وهى جائزة الأسد الذهبى، تعادل جائزة نوبل للآداب. فإذا

كنا قد حصلنا خلال السنوات الأخيرة على الجائزتين فهذا مجد عظيم، وشهادة لفنوننا وآدابنا المعاصرة بأنها تجاوزت مرحلة التلقى والتقليد، ودخلت مراحل الخلق والإبداع.

وبينالى ڤينيسيا لا يمنح جائزته لأى مبدع بصرف النظر عن المدرسة الفنية التى ينتمى إليها، بل يمنحها لمن يبدعون داخل شروط الحداثة، لأنه مخصص لمتابعة التطورات التى تجّد فى عالم الفن، أى أنه مقياس لمدى ما حققه فنانونا من استقلال، وما أضافوه إلى حركة الإبداع التشكيلى فى العالم.

هذا هو معنى حصولنا على الجائزة الأولى للبينالى هذا العام. وهى أول مرة نحصل فيها على جائزة من هذا البينالى، كما أنها المرة الأولى التى نحصل فيها على جائزة بهذه الضخامة فى الفنون الجميلة. ومن هنا دهشتى للصمت الذى ضُرب حول هذا الحدث الفنى العظيم، والذى لا تكفى لتبديده بضعة أخبار حملت إلينا نبأ الفوز، لكنها لم تفسره، ولم تشرح معناه.

أين نقاد الفن عندنا وخبراؤه؟ أين أساتذة معهد التذوق وكليات الفنون الجميلة؟ وهل هم فى حاجة إلى من يدعوهم للكتابة؟

نحن ندعوهم للكتابة حين يكون الموضوع عملاً فردياً، أو يكون الاهتمام به مقصوراً على دائرة محدودة من الناس، أما هذا الموضوع فمن شأنه أن يستثير كل قادر على الكتابة والتفسير دون دعوة أو طلب.

ومع هذا فقد سارعت للاتصال بالأستاذ **يحيى حجى** مراسل «إبداع» فى روما، أسأله أن يكتب لنا حول أصداء فوزنا بالجائزة، فازدادت دهشتى حين وصلتنى منه هذه الرسالة التى أنشرها هنا بنصها:

« تحية طيبة وبعد ..

اعتذر عن الكتابة عن صدى فوز الجناح المصرى بالجائزة الأولى فى الدورة السادسة والأربعين لبينالى ڤينيسيا، التى تتزامن مع الذكرى المئوية لهذه المظاهرة الفنية الهامة.

اما لماذا لم اكتب، فسوف تندهش لصمت الصحف الإيطالية المطبق. لم يكتب احد اى شىء، وانا اتكلم عن الصحف الهامة، مثل: لاستامبا، لاريبوبليكا، كورييرى ديلاسيرا، لونيتا، لسبرسُو، بانوراما وغيرها. ليست هناك اية إشارة لا من قريب ولا من بعيد إلى هذا الفوز أو الاستحقاق. ولست ادرى حتى هذه اللحظة هل هذا الصمت يترجم عدم رضا ام هو استنكار، ام يرجع إلى انغماس الصحفيين والنقاد والمسئولين فى معركة رهيبة مليئة بالتجريح والهجوم واللوم والندم على منح مسئولية هذه الدورة لمدير متحف بيكاسو السيد «جان كلير» الذى أعطى ظهره لكل تيارات الفنون المعاصرة وما بعد الطليعية، كما يقول بونيتو اوليفا: «هذا المعرض يعطى ظهره للمستقبل، بينما يتجه بحماسة للماضى». والسيد جان كلير كما يتضح من اسمه ليس إيطالياً، ومن هنا فإن تجربة وضْع المسئولية عن اهم فعالية ثقافية إيطالية على الإطلاق، فى يد اجنبى يبدو انه لم يفهم العقلية الإيطالية كما يصرحون، قد فجرت عدة قضايا فى غاية الأهمية. لهذا فقد عكفت على متابعة هذه المعارك الصحفية والنقدية، حتى استبين اصولها وجذورها، وستكون موضوع مقال لعدد مقبل. اعتذر مجدداً، لانه لم يكن هناك بالفعل ما اكتبه، اللهم إلا أن استنكر

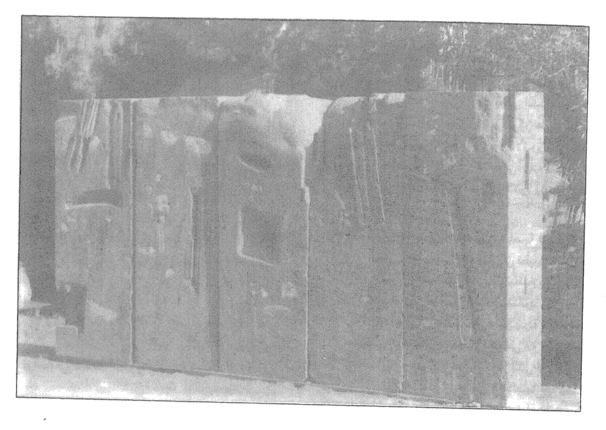


هذا التجاهل الذى يصاحبه اهتمام واضح فى الدورة الحالية والدورة السابقة أيضاً بالجناح الإسرائيلى، ليس اهتماماً فقط، ولكنه إعجاب.. تحياتى والسلام.

فإذا كانت الصحافة الإيطالية والنقاد الإيطاليون قد تجاهلوا فوزنا بالجائزة، فهذا تقصير آخر لا أدرى لمن ننسبه، للإيطاليين الذين كان يجب عليهم أن يحترموا نتائج التحكيم مع الاعتراف بحقهم فى مناقشتها؟ أم للمصريين الذين كان يجب عليهم أن يستثمروا فوزنا بالجائزة ليملأوا صحف العالم التى لابد أنها تابعت أعمال البينالى، حديثاً عن فن مصر وثقافتها المعاصرة؟

إننا هنا أشبه برجل قضى عمره يشيد قصراً رائعاً، حتى إذا انتهى من بنائه وتأثيثه، وأصبح بوسعه أن يهنأ بالحياة فيه تركه ومضى!

ولا ينبغى أن يقال: إن استثمار الفوز ليس من شأننا، وإنما يكفينا الفوز فحسب، فقد أصبحنا نعلم علم اليقين أن نجاح العمل الثقافى لا يتحقق بمجرد الإنتاج، وإنما يتحقق بالإنتاج وبالقدرة على تقديمه والإعلان عنه والدعاية له وترويجه.



النشـاط الثقافى فى هذا العصـر صناعة معقدة ذات اختصـاصات ومـراحل يجب أن نحسنها وننجزها جميعاً، فإذا كان على الفنان أو المبدع عموماً أن ينتج، فعلى المؤسسـات الثقـافيـة الحكومية وغير الحكوميـة أن تعمل على نشـر هذا الإنتاج، واستثمار ما يحققه من نجاح.

كان لابد من هذه الملحوظات التى لا يجب أن تنسـينا مـا كـان يجب أن نبدأ به، وهو أن نهنئ الفنانين المصريين بهذا الفوز، وفى مقدمـتهم الثلاثة الذين مثلونا فى البينالى بعمل واحد مشترك يجمع بين العمـارة والنحت والتصوير، وهم **أكرم المجدوب، ومدحت شفيق، وحمدى عطية.**

والتحية والتهنئة واجبتان كذلك للفنان **فاروق حسنى** وزير الثقافة، وللفنان **أحمد نوار** رئيس المركز القومى للفنون التشـكيلية، وللفـنان مـصـطفى عـبـد المعطى مـدير الأكاديميـة المصـرية للفنون بروما لكل من سـاعـد بجـهـده فى فـوزنا بالجائزة.

علي فهمي (*)

«الحسبة» والنظام القانوني المصري

دراسة في فلسفة القانون وفى علم الاجتماع القانوني

(*) مستشار قانونى واجتماعى – القاهرة.

تمهيد

١ – هذه الدراسة الماثلة لا تعد دراسة فى الفقه الإسلامى، كما لا تعد من قبيل الدراسات فى فقه القانون الوضعى، وإن مست بعض التخوم من كل من هاتين الدائرتين. ومن ثَم فهى تركز على عدد من الجزئيات الدقيقة لحسم بعض الأمور التى تبدو غريبة وذات طابع تاريخى متحفى، ومع ذلك تطفو على سطح حياتنا الفكرية من آن لآخر، وتبدد الكثير من طاقاتنا فى غير ضرورة.

٢ – وبدون مواربة، فإن ما يثار وبخاصة فى فترات الأزمة، من دعوات حول العودة إلى تطبيق الشريعة الإسلامية (الصحيح فى المصطلح هو الفقه الإسلامى)، ومن أن اى إصلاح منشود رهن بذلك؛ نقرر– بدايةً – أن هذه الدعوات جهولة إن لم تكن مشبوهة. فنظام الفقه الإسلامى هو واحد من الأنظمة القانونية ذات الأهمية التى لا تنكر فى ميدانىْ التاريخ القانونى والتاريخ الاجتماعى، فضلاً عن إمكان الإفادة من الكثير من الآراء الفقهية الاجتهادية عندما تلائم السياق العام فى نظامنا القانونى الوضعى الراهن.

٣ – هكذا نرى القضية، وهكذا نعمد إلى حسمها بدون محاولات للتمويه او اللف حول المواقع. فالنظام القانونى المصرى، هو نظام فى القانون الوضعى يجدر التعامل معه برمته على انه نظام قانونى متكامل، اثرته على مدى أكثر من قرن الاجتهادات القضائية والفقهية، بما يجعله – فى تقديرنا وفى تقدير الكثيرين– ملائما إلى حد مُرضٍ لظروفنا ولواقعنا.

٤ – أما الحديث وتكرار الحديث حول جزئيات في نظام الفقه الإسلامي، حتى وإن كانت قد طبقت ردحاً طويلاً من الدهر في مصر وفي غيرها من أقطار دار الإسلام؛ وأنها يمكن إدخالها في نظام قانوني وضعي متكامل ومستقر كالنظام القانوني المصري، فهو نوع من التنطع ومن الهراء ومن التدجيل. إذ لا يستقيم في النظر القانوني ولا في واقع الحال، أن يبرقش ثوب قانوني معين بخيوط وأنسجة مستمدة من نظام قانوني مغاير مهما كانت له قيمته التاريخية أو الفقهية.

٥ – كما أن ثمة جزئية أخرى نراها جديرة بالالتفات إليها وإلقاء المزيد من الضوء عليها؛ ألا وهي إبداء اللوعة والأسى على أمجاد وهمية مزعومة عن مجتمعات وهمية ومزعومة كذلك، عندما كان يسود تطبيق أحكام الفقه الإسلامي. إذ يتضح حتى للدارس المبتدئ للتاريخ الاجتماعي والحضاري للدولة الإسلامية ومنذ بواكيرها [منذ العهد الأموي على أحسن الفروض]، أن هذا التطبيق الفقهي اعتورته الكثير من المثالب والبعد عن الأهداف التي يفترض من أن يتوخاها المجتمع الإسلامي!. كما أن الكثير من الشكوك تثيرها العديد من التاريخات والموسوعات التي صنفها مؤرخون ومؤلفون مسلمون أتقياء، شكوك جدية حول فساد كبير كان يعتور أجهزة القضاء عهوداً طويلة في ربوع دار الإسلام ومن بينها مصر. ونحن نتحدى– علميا– من يحاج في هذه الجزئية، بالدعوة إلى دراسة متعمقة رصينة لوثائق المحكمة الشرعية المصرية خلال قرون الحكم العثماني الأربعة بمصر [وهذه الوثائق– لحسن الحظ– محفوظة على نحو يسمح بإجراء مثل هذه الدراسة]. ونحن حين ندعو لذلك، نود أن نحسم هذا الأمر وأن ندحض هذا التنطع، حتى نفرغ للعديد من المشاكل الحيوية التي تواجه هذه الأمة التعيسة في يومها وفي الغد القريب.

٦ – وإذ يكون ذلك، فسوف نعرض في **مبحث أول** للمحة إلى نظام «الحسبة»، في الفقه الإسلامي وفي التطبيق. وفي **المبحث الثاني** نعرض– بإيجاز– لتطور النظام القانوني المصري خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وانحيازه إلى النظام القانوني الوضعي، وبعض الاختيارات القانونية الحاسمة؛ ولعل من أهمها– في موضوعنا هذا– هو الأخذ بمبدأ الاتهام العام دون الاتهام الفردي الذي تأخذ به الشريعة الأنجلوسكسونية. ولعل هذا الاختيار المحدد أن يقطع بأن النظام القانوني المصري قد تخلى تماماً ونهائيًا عن نظام الحسبة منذ بدايات حركة الإصلاح القانوني والقضائي عام ١٨٨٣. ثم نخلص في **مبحث ثالث وأخير** لأهم النتائج، مع **ثبت** بأهم الإحالات والمصادر.

المبحث الأول

نظام «الحسبة»: في النظر والتطبيق

٧ – «الحسبة» لغة العد والحساب، وفي مصطلح الفقه الإسلامي هي الأمر بالمعروف إذا ظهر تركه والنهي عن المنكر إذا ظهر فعله(١).

٨ – كما استعمل بعض المؤلفين الذين كتبوا في الدراسات الإسلامية لفظ الحسبة بمعنى أضيق، وهو الشرطة الموكلة بالأسواق والآداب العامة(٢).

٩ - والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر يمثل مَعْلَمًا بارزًا فى تنظيم المجتمع الإسلامى. وهو فرض كفاية بمعنى أنه إذا قام به البعض سقط عن الآخرين، لقوله تعالى: [ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر]. ويصير الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر فرض عين- أى نياط بفرد معين أو بأفراد بالذات- على القادر إذا لم يقم به غيره(٣). ويلاحظ أن المنكر- هنا- أعم من المعصية، فالمعصية لا تصدر إلا عن مكلف، بينما قد يصدر المنكر عن غير المكلف أيضا. وعلى هذا فيمنع الصبى والمجنون من إتيان ما يخالف أحكام الشريعة الغراء مع كونهما غير مكلفين(٤).

١٠ - وبحسب الأصل الفقهى، تثبت الحسبة لآحاد الناس بشروط يعددها الفقهاء. بَيْدَ أنه مع اتساع رقعة الدولة الإسلامية، عمد الخليفة **عمر بن الخطاب** إلى وضع نظام للحسبة، وكثيرًا ما كان يقوم بنفسه بعمل المحتسب(٥). ولم يؤثر تنظيم الحسبة وتعيين الولاة للقيام بعمل الحسبة فى بقاء إثبات الحسبة للأفراد، مع فروق بين عمل المتطوع وعمل والى الحسبة(٦).

١١ - وحدود الحسبة الأمر بالمعروف إذا ظهر تركه والنهى عن المنكر إذا ظهر فعله. ولذلك فيحظر الالتجاء فى ذلك إلى التجسس، يقول الله تعالى: [ولا تجسسوا]؛ إذ ينبغى أن يكون المنكر ظاهرًا لمن يحتسب بغير تجسس. كما يشترط أن يكون المنكر حالا، فلا حسبة فى منكر قد تم، ولا حسبة أيضا فى مجرد الظن فى اعتزام إتيان بمنكر. كما يشترط أيضًا ألا يكون المنكر محل اجتهاد، فكل ما هو محل اجتهاد لا حسبة فيه، إذ إن الآراء حوله خلافية(٧).

١٢ - والحسبة من العمومية والاتساع بحيث تؤدى الكثير من الوظائف التى تقوم بها فى الوقت الحاضر إدارات كثيرة متخصصة. ولذلك نرى الإمام «**ابن تيمية**» يسمى كتابه فى الحسبة: «الحسبة فى الإسلام أو وظيفة الحكومة الإسلامية». ويمكن القول بأن تلك الوظائف كانت ذات طبيعة إدارية فى الغالب ويمكن أن تتصل بعمل الشرطة. وكثيرا ما كانت تناط الحسبة والشرطة بوال واحد(٨).

١٣ - بَيْدَ أن ما يهمنا- هنا- هو هذا الدور الثابت للآحاد فى ميدان إقامة الدعوى الجنائية، إذ يكون لكل مكلف قادر أن يقيم الدعوى الجنائية عن أى جريمة حتى ولو لم يكن مجنيا عليه ولو لم يكن أصيب بضرر مباشر من ارتكاب الجريمة(٩).

١٤ - هنا نعمد إلى تفصيل عدد من الأمور الجزئية التى نراها بالغة الأهمية للتوضيح ولفض الاشتباكات ولتبديد الغموض. فقد رأينا كيف تتنوع وظائف الحسبة وتتداخل، بحيث كان يصعب فى التطبيق العملى إجراء تفرقة دقيقة بين ولايات الحسبة وغيرها من الولايات كالشرطة وكالمظالم ونحو ذلك. غير أن هذه الوظيفة الاتهامية تجعل من الحسبة نوعًا من أنواع الاتهام الفردى. ونحن نعرف فى الأنظمة القانونية التاريخية والمعاصرة نظامين أساسيين من نظم الاتهام: الاتهام الفردى والاتهام

العام، ونحن نعرف هذين النظامين مجسدين حتى الآن فى النظام القانونى الانجلوسكسونى والنظام القانونى اللاتينى (فضمنه النظام القانونى الفرنسى)، على التوالى؛ وعلى نحو ما سنعرض بالتفصيل فيما بعد.

١٥ – ومن هنا فإن المعالجة القانونية لنظام الحسبة يجدر تناولها فى سياق النظام القانونى الذى ارتضاه المجتمع المعنى؛ ففى مجتمع يتبنى نظام الاتهام الفردى يمكن أن يكون للحسبة مثلا دور هام، على عكس الحال فى مجتمع آخر يتبنى الاتهام العام، إذ تصبح الحسبة خارجة عن النسيج القانونى بيقين.

١٦ – «والقانون» – اصطلاحًا – هو: [مجموع الأحكام التى وضعت لضبط أعمال الأفراد والجماعات، والتى قد يجبرون على اتباعها – عند الاقتضاء – بالقوة الاجتماعية](١٠).

١٧ – أما فلسفة القانون، فهى تهتم بدراسة القانون فى عمومياته بدون الاقتصار على قانون معين بالذات. فهى تدرس القانون بوصفه ظاهرة، لكى تصل من خلال ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون(١١).

١٨ – وثمة حدود مشتركة بين القانون وعلم الاجتماع القانونى. فبينما يدرس القانون القاعدة القانونية على أنه قاعدة، أى دراسة عضوية من الداخل؛ نجد علم الاجتماع القانونى يدرس القانون بوصفه ظاهرة تتصل بغيرها من الظواهر والنظم الاجتماعية، أى بمعنى آخر فإنه يدرس القانون من الخارج؛ وبذلك يمهد للتوصل إلى أكثر الصيغ القانونية ملاءمة للمجتمع المعنى(١٢).

١٩ – وعلى ضوء ما أوردناه آنفا؛ يكون على الباحث فى ميدان الفكر القانونى، أن يوسع من دائرة أبحاثه فلا تقتصر – كما هو حادث فى الغالب – على مجرد الدراسة الفقهية للنص والأعمال التحضيرية مما يدخل فى دائرة الشرح على المتون؛ بل يجدر أن تتجه بعض الأبحاث إلى دراسة التطبيق الحى للنص القانونى ودراسة الوسط الاجتماعى والظروف المحيطة التى كانت تسود لدى التطبيق.

٢٠ – ومن هنا يكون من الوارد عند تقييم نظام هام مثل نظام الحسبة، أن ندقق فى التعرف على الصورة الواقعية لهذا النظام عند التطبيق طوال قرون عديدة فى أقطار دار الإسلام وبخاصة فى مصر. ونحن نعرف أن ثمة فجوات كبرى حدثت فى مجالات التطبيق القانونى، بين النصوص من ناحية وبين الواقع من ناحية أخرى. كما توقفنا الحوليات والتاريخات التى كتبها مؤلفون مسلمون ثقاة، على مدى الاضطراب والفساد الذى كثيرا ما كان يعتور الأجهزة الرسمية فى العديد من أقطار دار الإسلام ومن بينها مصر خلال عهود طويلة. ولا شك فى أن الفساد قد طال – فى أحيان كثيرة – الأجهزة القضائية العديدة ومن بينها ولاية الحسبة. ونحن نعرف من التاريخات المعتمدة ومن الوثائق المتاحة، أن هذه الولايات الهامة كانت تخصص – فى أحيان غير نادرة – لفاسدين ولمدلسين مقابل مال يعطى للسلطان أو للحاشية أو لكليهما على حد سواء. وعندما يصل الفساد إلى الأجهزة القضائية، يكون ذا دلالة دامغة على أنه استشرى بين جنبات المجتمع المعنى جميعًا(١٣).

٢١ – ولذلك فإن الإلحاح على الدعوة للرجوع إلى أجهزة وأنظمة قانونية قد استشرى فسادها فى التطبيق على مدى قرون عديدة، هذا الإلحاح قد يُبرر إن كان صادرًا عن جهل، وهنا نتصدى للتعليم وللشرح وللتوضيح. أما أن يكون الإلحاح لمجرد إثارة جلبة ضبابية، فليس ببعيد عن مواضع الشبهة؛ وهنا تجدر المواجهة بجدية حاسمة وبدون مناورات أو مزايدات أو التواء.

المبحث الثانى

تطور النظام القانوى المصرى وتبنى نظام الاتهام العام

٢٢ – منذ الفتح العربى الإسلامى لمصر، فإن النظام القانونى الذى سادها بوصفها قطراً من دار الإسلام، هو النظام الذى عرف بنظام الشريعة الإسلامية. وبالطبع فالأنظمة القانونية – كغيرها من الأنظمة – يجرى عليها عند التطبيق من ملامح القوة والازدهار فى أحيان وتعتريها– فى أحيان أخرى– أعراض التحلل والضعف. ولقد حدثت هذه المسارات لكافة الأنظمة القانونية فى مختلف أنحاء المعمورة وفى كافة العصور.

٢٣ – ولا شك فى أن الاستاتيكية المجتمعية – بالمفهوم الواسع– والتى سادت معظم انحاء دار الإسلام، بعد استقرار الفتوحات الكبرى، أدّت– من بين نتائجها– إلى نوع من الاستاتيكية القانونية لتكريس أوضاع بعينها فى نظام العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ربما على عكس التوجه الإسلامى النقى فى كثير من الأحيان. ولقد أدى هذا الاتجاه إلى الحركة الشهيرة المعروفة فى تاريخ الفقه الإسلامى باسم: «قفل باب الاجتهاد» فى غضون القرن الرابع الهجرى– ولقد بُررت هذه الحركة آنذاك بالتصدى لكثرة ولتشعب الفرق المتناحرة، وهو مبرر معقول فى ظاهره، وإن كان يخفى– فى تقديرنا– رغبة ذوى السلطان الأكبر فى تكريس الأوضاع القائمة آنذاك خدمة لاستقرار مصالحهم.

٢٤ – ولقد كان العهد المملوكى فالعهد العثمانى بمصر الإسلامية، بمثابة تجسيد لفساد كبير اعتور أجهزة الدولة جميعًا، ومن بينها الأجهزة التى تقوم على إنفاذ النظام القانونى ومن بينها ولاية الحسبة كما أسلفنا.

٢٥ – وفى تقديرنا أن الحملة الفرنسية على مصر، على قصر فترة هذه الحملة، إلا أنها أوقفت قطاعاً هاماً، من المثقفين المصريين آنذاك على بعض ما يجرى خارج حدود دار الإسلام وبخاصة فى فرنسا غداة ثورتها العظمى. ثم جاءت سياسات التحديث التى تبناها «**محمد على**» بعد استقرار الأمر له، لتتضمن– على استحياء فى البداية – إحداث بعض التغييرات فى عدد من الأنظمة القانونية التى لم تتعرض لها الأحكام الفقهية أصلا أو بالتفصيل، مثل تنظيم الفلاحة وتنظيم الوظيفة العامة ونحو ذلك. بَيْدَ أن النقلة النوعية قد بدأت منذ أواخر عهد **الخديوى سعيد** بصدور اللائحة السعيدية (١٨٥٩)، ثم بصدور قانون المقابلة فى عهد خلفه **الخديوى اسماعيل** (١٨٦٨)، حيث ظهر لأول مرة فى التاريخ المصرى حق الملكية على

الأراضى الزراعية. ونحن نرجح أن هذا التغيير الهيكلى قد جاء لمواجهة متطلبات الدائنين الأجانب ضماناً للوفاء بديونهم. ولقد كانت استنارة **إسماعيل** فى سياق متطلبات دمج الاقتصاد المصرى بالسوق الرأسمالية العالمية البازغة، من بين أهم الدوافع لإحداث هذه الثورة التشريعية والقضائية واسعة النطاق، والتى حدثت بإصدار التقنينات المختلفة (١٨٧٥) ثم التقنينات الأهلية (١٨٨٣). ولقد غدا واضحًا منذ صدور هذه المجموعات القانونية الرصينة، كيف تم انتقال مصر من نظام قانونى إلى نظام قانونى آخر مختلف، بما ترتب على هذا الانتقال من نتائج. ونحن نعتقد أن الاجتهادات القضائية من جانب المحاكم المصرية قد نجحت فى تحجيم الآثار السلبية، واستطاعت- بدقة وبمهارة- إعادة نسج الثوب القانونى المصرى على نحو ملائم ومتفرد فى آن.

٢٦ – ونلاحظ أن الشارع المصرى وقد أعد عدته – من الناحية الفنية – لسنوات عديدة عن طريق لجان من أمهر رجال القانون والتشريع والقضاء المصريين آنذاك برئاسة **شريف باشا** (وهو بالمناسبة نجل مفتى الأستانة عاصمة الدولة العلية)؛ نلاحظ أن هذا الشارع المصرى قد جنح نحو تبنٍ شبه كامل للنظام القانونى اللاتينى وبخاصة النظام الفرنسى الذى كان مضرب الأمثال فى الميادين القانونية العالمية حينذاك من حيث الثراء والشباب والحيوية.

٢٧ – وإذ تمارس الدعوى الجنائية فى التشريع الفرنسى- بصفة أساسية – بواسطة الموظفين الذين يعينهم القانون لذلك؛ وعلى هذا نصَّت الفقرة الأولى من قانون تحقيق الجنايات الفرنسى؛ وحكمت المحاكم الفرنسية تطبيقا لذلك بأنه: [لا يجوز للمتهم أن يعلن الشخص الذى يدعى أنه هو فى نظره الفاعل الحقيقى للجريمة](١٤).

٢٨ – فإذا ما استعرضنا نصوص قانون الإجراءات الجنائية المصرى الراهن الصادر عام ١٩٥٠، نجد أن القانون المصرى يأخذ- بصفة أصلية – بفكرة الاتهام العام تباشره النيابة العامة. وعلى هذا تنص الفقرة الأولى من المادة الأولى من هذا القانون: [تختص النيابة العامة دون غيرها برفع الدعوى الجنائية ومباشرتها، ولا ترفع من غيرها إلا فى الأحوال المبينة فى القانون]. كما تنص المادة ٣٢ من قانون نظام القضاء الصادر عام ١٩٤٩: [تختص النيابة العامة دون غيرها برفع الدعوى الجنائية ومباشرتها ما لم يوجد نص فى القانون على خلاف ذلك]. وهاتان المادتان تقابلان المادة الثانية من قانون تحقيق الجنايات المصرى القديم: [لا تقام الدعوى العمومية بطلب العقوبة إلا من النيابة العمومية عن الحضرة الخديوية]؛ كما كانت تنص المادة ٦٠ من لائحة ترتيب المحاكم الأهلية على: [على النائب العمومى إدارة الضبطية القضائية وإقامة الدعوى الجنائية والتأديبية إما بنفسه أو بواسطة وكلائه].

مبحث ختامى

٢٩ – مما أوردناه، يتأكد أن الشارع المصرى عندما عمد إلى الخروج عن عباءة النظام القانونى للشريعة

الغرّاء بالانضواء تحت عباءة نظام قانوني مغاير، ومن بين الاختيارات التى حسمها الشارع بالسياق مع النظام القانونى الجديد، يكون قد أفصح عن التخلى نهائيا عن نظام الحسبة، هذا النظام الذى ينتمى إلى نظام الشريعة الغرّاء، التى تتبنى نظامًا مغايرًا تمامًا، وهو نظام الاتهام الفردى. وبذلك حسم الشارع المصرى منذ ١٨٨٣ بشكل نهائى وواضح هذه الجزئية، وأعلن تبنيه لنظام الاتهام العام. وبذلك غدت الحسبة منذ أكثر من قرن من النظم القانونية التاريخية، ولم يعد لها مكان على خارطة نظامنا القانونى الراهن.

والله تعالى أعلم

ثَبْتٌ بأهم الإشارات والإحالات

١ – **التهانوى**؛ كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الأول، ص ٣٧٧؛ كما يراجع أيضاً **بطرس البستانى**؛ دائرة المعارف العربية، بيروت (١٨٧٧)، ص ٥٥٦.

٢ – **احمد الشنتناوى وابراهيم زكى خورشيد وعبد الحميد يونس وحافظ جلال** (ترجمة)، دائرة المعارف الإسلامية، الجزء السابع، ص ٣٧٩.

٣ – **ابن تيمية (ابو العباس احمد)**؛ الحسبة فى الإسلام، طبعة المؤيد، القاهرة (١٣١٨ هجرية)، ص ٦، ص ١٨، ص ٥٣.

٤ – **الغزالى (ابو حامد محمد)**، إحياء علوم الدين، الجزء الثانى، ص ٢٤٤.

٥ – **حسن إبراهيم حسن** ؛ تاريخ الإسلام السياسى، الجزء الأول، الطبعة الأولى، القاهرة (١٩٣٥)، ص ٣٢٨.

٦ – **انظر فى التفاصيل:**

على فهمى؛ الحسبة فى الإسلام، دراسة مقارنة بالأنظمة المشابهة فى التشريع الوضعى. دراسة من أعمال أسبوع الفقه الإسلامى ومهرجان الإمام ابن تيمية، دمشق، ابريل / نيسان ١٩٦١.

٧ – **الغزالى**؛ مرجع سبقت الاشارة إليه، ص ٢٤٤ وما بعدها. أيضا لمزيد من التفاصيل: **على فهمى**؛ الحسبة فى الإسلام، سبقت الإشارة إليه.

٨ – **القلقشندى**؛ صبح الأعشى، الجزء الثالث، ص ٤٨٧.

٩ – **عبد الوهاب العشماوى**؛ الاتهام الفردى أو حق الفرد فى الخصومة الجنائية (رسالة دكتوراه)، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة (١٩٥٣)، ص ٣٤٦ / ص ٣٤٧.

١٠ – **محمد صادق فهمى (بك)**؛ مقدمة فلسفية تاريخية لشرح القانون المدنى، الجزء الأول، الطبعة الثانية، نشر مطبعة الاعتماد، القاهرة (١٩٢٩)، ص ١٥.

١١ – انظر: أستاذنا الجليل **ثروت أنيس الأسيوطي**؛ نشأة المذاهب الفلسفية وتطورها– دراسة فى سوسيولو يا الفكر القانونى، مطبعة جامعة عين شمس– القاهرة (١٩٦٧)، ص ٧٥.

١٢ – لمزيد من التفاصيل، يراجع:

أ – **على فهمى**؛ بحوث علم الاجتماع القانونى فى مصر، المجلة الجنائية القومية، القاهرة (عدد خاص)، المجلد (١٢)، العدد الثالث، (نوفمبر ١٩٦٩)، ص ٥٨٣ وما بعدها.

ب – **على فهمى**؛ علم الاجتماع القانونى والسياسة الجنائية، من أعمال الحلقة العربية الثانية للدفاع الاجتماعى، الأمانة العامة لجامعة الدول العربية– القاهرة (فبراير / شباط ١٩٦٩).

١٣ – يراجع على سبيل المثال: المختار من تاريخ الجبرتى، اختيار **محمد قنديل البقلى**، سلسلة كتاب الشعب، مطابع الشعب، القاهرة (١٩٥٨)، الجزء الثانى، ص ١٤٨.

١٤ – **توفيق الشادى**؛ مجموعة قانون الإجراءات الجنائية مع تعليقات مقارنة، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ص ١٣.



جمال الغيطانى

مواجهة الفناء*

أين ذهب الأمس؟

إنه أول التساؤلات فى أفق وعيى البِكْر.

الأحد، الاثنين، الثلاثاء..

اليـوم الأربعـاء. أين ذهبت الأيام المولية؟. بل أين مضت الساعة الماضية؟

إذا يممت الوجه صـوب نقطة معينة فى المكان. ثم أمعنت السير،هل أصل إلى لحظة منقضية؟

مع تقدمى النسبى فى الزمان. مع إدراكى تفاصيل لم أكن أعرفها من قبل صرت أتساءل:

تلك اللحظة التى نسميها «الآن».

من أين تجىء؟ إلى أين تمضى؟ لماذا لا تثبت؟ لماذا لا نقدر على التأثير فيها بالإبطاء أو الإسراع؟ لماذا تفلت هاربة باستمرار، تعبرنا بلا توقف أو تمهل، هل نحن الذين نمر بها أم هى التى تمر بنا؟ هل توجد مستقلة عنا. حضور موضوعى منفصل. أم إنها تنبع منا نحن. هل توجد لحظة آنية واحدة يمر بها الكون كله، أم لكل مدار لحظته؟ لكل إنسان زمانه الخاص.

تساؤلات عديدة محورها الزمن. تساؤلات بلا إجابات حاسمة حتى الآن وعندما تستعصى الأجوبة يصبح طرح الاستفسارات نوعاً من المعرفة، كان لابد أن يمضى وقت طويل حتى أدرك أن الدهر أو الوقت أو الزمن أو العصر أو الآن أو الماضى أو المستقبل، كل هذه التسميات ما هى إلا رموز لتلك القوة التى تدفعنا باستمرار إلى الإمام، فمنذ مجىء الإنسان إلى العالم، منذ خروجه من الرحم، الميلاد، منذ الصرخة الأولى يبدأ نقصانه، فكل

* المقدمة التى كتبها جمال الغيطانى ليصدر بها الطبعة الصينية من روايته «هاتف المغيب» التى ستصدر فى أكتوبر القادم من دار نشر الدولة فى بكين. وقد ترجمت الرواية المستعربة الصينية لى تشى «درية».

لحظة تدفعه إلى النهاية. قوة هائلة لا قبل لنا بردها أو التأثير فيها تدفعنا صوب تلك النقطة، صوب الغروب، صوب إسدال الستار والمضى إلى حيث لا ندرى، وقديماً منذ أربعة آلاف سنة تساءل شاعر فرعونى مجهول أثناء عزفه على قيثارته.

«وهل عاد أحد من هناك ليخبرنا عما رآه؟

كلا.. لم يعد أحد ليخبرنا عن موضع المغيب الأبدى، كذلك ما من تفسير مقنع حتى الآن أو مرض قدمه العلم الإنسانى للزمن. كان لابد أن يمضى وقت طويل حتى أدرك أن الدهر أو الوقت أو الزمن هو الذى يؤثر فينا، هو الذى يطوينا ولا نطويه.

لكننى مثل البشر الذين أنتمى إليهم، لم أستسلم، فمازلت أسعى،

مازلت اتساءل.

ما الزمان

ما المكان.

مازلت رغم وعيى الأتم أن كل شىء يمضى إلى فناء - أحاول أن أترك علامة. وما أكتبه هو تلك العلامة، ما من قوة إنسانية تحاول جاهدة قهر هذا الفناء المستمر. هذا العدم المؤكد، إلا الإبداع بمختلف أشكاله، ومستوياته. تعلمت ما حاوله أجدادى الفراعنة، عندما حاولوا قهر العدم بالفن، بالعمارة، بالنحت فوق الصخور، فوق الجدران، بالرسم، بالكلمة. بتخيل امتداد لا يفنى لتلك الحياة الآنية، كان الزمن محور الحضارة الفرعونية والفكر الفرعونى، كانت حضارة تعلق بالحياة، ورفض لانتهائها تماماً على المستوى الفردى، لذلك كان الميت يدفن مع حاجاته. وأشيائه المفضلة، بدءا من لباسه وحليه وطعامه، وأوراقه وكتبه وكلمات تلخص سيرته وفضائله، وكل ما يساعده على العودة إلى الحياة الدنيا، حتى جسده توصلوا إلى ما يصونه من البلى بالتحنيط. فى المتحف المصرى بالقاهرة أمضى الساعات الطوال متأملا موميات أحد عشر ملكا من أعظم ملوك الفراعنة، عرضوا فى قاعة ضيقة، داخل صناديق مستطيلة، توابيت حديثة من زجاج لبضاعة وليس لملوك كانوا فى مرتبة الآلهة، لقد قطعت هذه الأجسام الهامدة رحلة طويلة فى الزمان لا يقل أقصرها عن ثلاثة آلاف سنة، مازال التعبير الأخير على وجه رمسيس الثانى، مازال ألم الجرح القاتل على ملامح «سيفين رع» الملك الشهيد الذى لقى مصرعه وهو يحارب «الهكسوس» الذين احتلوا مصر وحارب ليجلوهم عنها.

شفتاه منفرجتان، أسنانه بادية، يده التى شلت نتيجة الضربة المسددة إلى الجمجمة لاتزال فى نفس الوضع الذى اتخذته عند رد الفعل، لحظة الإصابة.

تلك اللحظة التى احتفظ لنا ببعض آثارها ذلك المحنط المجهول، تلك اللحظة ما يعنينى، إعادة إنتاجها، إعادة رواية ما جرى فيها، هذا ما أحاوله وهذا ما أتصور إنه دور الفن، دور الأدب. ولذلك أقف فى مواجهة زمن،وليس فى مواجهة تاريخ.

الزمن فعل أبدى، كونى. سرمدى.

التاريخ مفهوم بشرى، نسبى.

ليس انشغالى بالتاريخ، بقراءته، بمطالعة مصادره الا شكل من أشكال همى الدائم بالزمن، من خلال تلك

المصادر التى كتبها مؤرخون رحلوا، أو شعراء، أو رحالة، أو رحالة مجهولون، أحاول أن أستعيد بعض من ملامح تلك اللحظات الفانية. أحاول الإمساك بالماضى من جديد، الإحساس بالتاريخ أهم عندى من فهمه ما يعنينى أولئك البشر المجهولين إذ أتأمل الأهرام، أعظم بناء بشرى، وأقدم عمارة أنشأها الإنسان على سطح كوكبنا. لا تدور أفكارى حول خوفو، الملك الذى شيد الأهرام فى عصره إنما حول أولئك المهندسون الذين خططوا وصمموا. والعمال الذين قطعوا الأحجار، ودفعوا الأثقال، ومات بعضهم تحت الردم.

من يذكر هؤلاء؟

إنه الإبداع الأدبى أو الفنى؟

عندما يمر القادة تحت أقواس النصر، عندما يتسلمون الأوسمة، أفكر فى الجنود الذين حاربوا الذين جرحوا أو قتلوا. وقد عشت الحرب لمدة ست سنوات على جبهة القتال. وسمعت آلام قومى، ورأيتها وامتد بى الأجل إلى زمن قريب أصبح الحديث عما سميناه بطولات الرجال غير مرغوب فيه!

تلك السنوات الست التى واجهت فيها الموت. التى وقفت فيها عند الخط الفاصل بين الحياة والموت، تلك السنوات لن تذكر إلا فى سطور قليلة، سطور غير دالة. ثم يأتى يوم تصبح فيه تلك الأيام نسيًا منسيًا. لكن قد تبقى سطور قصيدة أو قصة على بعض من جوهرها، وهذا ما يقوم به الإبداع الإنسانى الذى أعتبره الجهد الوحيد فى ذلك الكون الشاسع لمقاومة الفناء المستمر.

وأستمر فى التساؤل:

ما الزمان؟

ما المكان؟

قيل قديما إن الزمان مكان سائل، والمكان زمان متجمد، والحقيقة أنها عرضان لشىء واحد، يمكن أن نسميه العالم أو الوجود، فلنجرب أن نتذكر لحظة ما انقضت، لابد أنها ستقترن بمكان، بموضع ما. فلنجرب أن نتذكر مكان مررنا به أو عشنا فيه أو امضينا فيه وقتًا، سنجده مقترنا بلحظة ما.

إننى فى حالة وعى دائم بالزمن، أغادر لحظة لن تعود أبدا، وأمل فى بلوغ لحظة آتية قد لا أصل إليها، دائماً تتمركز حيرتى حول تلك اللحظة الآنية، بمجرد التفوه بالآن يتحول إلى ماض.

حتى بلوغى العشرين كنت أتساءل فقط، أتساءل كثيراً وأعانى قليلاً، كان البادى من الزمن الخاص أكثر مما مضى. وعندما يتطلع الإنسان طويلا إلى الآتى لا ينشغل كثيرا بالماضى

فى الثلاثينيات يبدأ الالتفات إلى ما انقضى، بدأت أعى أكثر فناء اللحظات، عبور الإنسان دائمًا لتلك اللحظة الآنية التى تطويه طياً، تضمنها ثنائية الحياة والموت، بل إن الموت قائم، نشط فينا، داخلنا، وعند لحظة بعينها يسود.

تمضى السنوات فى العقد الرابع أسرع، ومع التقدم فى العمر يزداد الإيقاع سرعة، ينتبه الإنسان ليجد نفسه وقد أتم الخمسين أو الستين. حقاً .. ما اقصر الفرصة المتاحة للحياة لذلك كان أملى دائماً أن تكون الحياة محتملة بالنسبة لسائر البشر، على الاقل الحد الادنى من الإنسانية. من تلبية الاحتياجات الروحية والمادية لاشك أن عالمنا لا يسوده العدل، ولكننى اتصور أنه كلما زاد الوعى بقصر المدة، وسرعة انقضاء الرحلة كلما جعل

ذلك العمل ضروريا لتحويل الحياة إلى إمكانية محتملة، إلى جعل العالم مكانًا جميلاً يتآخى فيه البشر ويبدعون.

نحن لا ندرك كنه الزمان. لا نعرف سره، لا نعرف من أين بدأ ومتى ينتهى؛ هل له أول وآخر؟ وإذا كان له بداية، فأى زمان خلق فيه الزمان؟.

نحن نرى أعراضه، ولا ندرك جوهره تماماً كالناظر فى المرآة. لا يرى المرآة. لكنه يرى نفسه فيها هكذا نرى أعراض الزمان، تغيرات الملامح. مشاهد الحياه وتعاقبها، الميلاد، الموت، التذكر، النسيان. الصعود الاضمحلال. الوجود. العدم.

من خلال الكتابة أحاول مقاربة اللحظة الفانية. أحاول الإصغاء إلى إيقاعها. إلى تلاشيها المستمر إلى صلصلة أجراس الرحيل بالكتابة أزود عن نفسى الإحساس بالعدم وفى الكلمة أجد قمة التعبير عن وجودى وقدرتى على مقاومة الفناء الذى حتما أنا ماض إليه.

قديما قال الشاعر العربى

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر

تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

أطلق الشاعر صيحته تلك فى وجه العدم. ولم يدر أن الحجر نفسه سيفنى يوماً، أننى أقرب إلى المعنى الذى عبر عنه شاعر عربى قديم عندما قال

أرى الأيام لا تبقى

على حال فأحكيها.

وعيى بلحظة اكتمال الغروب شديد، وحتى أقاوم السفر النهائى إلى العدم أحكى ما أمر به، ما أتخيله ما أفهمه أحاول أن أعبر عن لحظة وجودى المحدودة كفرد ولكننى أنتمى إلى الثقافة المصرية القديمة المماثلة للثقافة الصينية العريقة فيحق لى أن أشعر بسعادة خاصة بعد أن أصبحت «هاتف المغيب» متاحة بتلك اللغة الأصيلة - تماماً كلغتى العربية - والتى يقرأها ما يقرب من مليار إنسان. إن ذلك يجعلنى أقوى فى مواجهة الفناء.

القاهرة ٨ يوليو ١٩٩٥

*فتحى أبو رفيعه**



الحب فى المنفى لـ بهاء طاهر

التشبث بالحلم فى مواجهة الواقع المر

* كاتب مصري يقيم فى نيويورك.

يقول **فاكلاف هافل**، المثقف الثورى الذى أصبح رئيسا لبلده (الجمهورية التشيكية)، فى مقال بعنوان «مسئولية المثقفين» نشرته مؤخرا مجلة نيويورك ريفيو لعرض الكتب(1)، إن هناك نوعين من المثقفين. يندرج تحت النوع الأول دعاة ما يسميه الفيلسوف **كارل بوبر** بظاهرة الهندسة الاجتماعية الكلية. وهؤلاء هم المثقفون الدوغماتيون الذين يتصورون أنه يمكن تغيير العالم إلى الأفضل تغييرا كاملا وشاملا استنادا إلى أيديولوجيات مسبقة تدعى فهم جميع قوانين التطور التاريخى وتتصور إمكانية التوصل إلى حالة كلية وشاملة تكون هى التعبير النهائى عن هذه القوانين. وهذا النمط من التفكير، كما يرى **بوبر** لا يمكن أن يؤدى إلا إلى الشمولية والاستبداد. ويتساءل **هافل** ألم يكن دعاة الأيديولوجية النازية الأوائل، ومؤسسو الفكر الماركسى وقادة الفكر الشيوعى من المثقفين فى المقام الأول؟ أو لم يبدأ كثير من الحكام الديكتاتوريين، بل وبعض الإرهابيين بدءا من الألوية الحمراء فى ألمانيا حتى **بول بوت** فى كمبوديا، حياتهم كمفكرين ومثقفين؟ ويرى هافل أن تعبير «خيانة المثقفين» هو تجسيد لهذه الظاهرة. لكنه يشير إلى وجود نوع آخر من المثقفين الذين يرون الأمور من منظور عالمى أوسع نطاقا ويعترفون بالطابع الغامض والمعقد للعولمة ويقبلون به. وهؤلاء المثقفون بما لديهم من شعور متزايد بالمسئولية تجاه العالم لا يربطون أنفسهم بأيديولوجية معينة بقدر ما يشعرون بانتمائهم إلى الإنسانية وكرامة الإنسان. وهم الذين يبنون التضامن بين الشعوب، ويعززون التسامح والكفاح ضد قوى الشر والعنف، ويدافعون عن حقوق الإنسان ويؤمنون بأنها لا تتجزأ. وهم ضمير المجتمع وضمير

الإنسانية الذين لا يقفون مكتوفى الأيدى حينما يكون هناك أناس آخرون فى مكان آخر من العالم يتعرضون للإبادة أو حينما يكون هناك أطفال تحصدهم المجاعات أو شعوب تعانى القهر والعنصرية والاستبداد. وهم أيضا واعون بكل ما يواجه الجنس البشرى من مخاطر أسلحة الدمار الشامل وتردى البيئة ونضوب الموارد الطبيعية. وهم قبل كل شيء واعون بما يسمى بالترابط العالمى وبالصلات التى تربط بين كل ما يجرى فى العالم. يقول **هافل** إن هؤلاء هم المثقفون الذين يكافحون من أجل كل ما هو لصالح الإنسانية وخيرها، وهم الذين ينبغى أن يلقوا آذانا صاغية لما يقولون .

بطل رواية **بهاء طاهر** الأخيرة «الحب فى المنفى»(٢) هو نموذج لهذا المثقف الذى عاش ذروة الحلم الناصرى فى الستينيات، وذبوله وانكساره فى السبعينيات، وأفوله وتبدده فى الثمانينيات.

ففى الستينيات كان هو الصحفى المعروف بناصريته الشديدة، وكان يعلق فوق رأسه عبارة **ناصر** الشهيرة يوم قيام الوحدة «دولة عظمى، تحمى ولا تهدد، تصون ولا تبدد.» وألف كتابا عن **عبد الناصر**، بعد موته، صدرت معه الأوامر السرية إلى أكشاك الجرائد والمكتبات بإخفائه فلم يره أحد. وسنراه بعد ذلك فى منفاه يعلق صورته فى مدخل شقته يناجيها فى السراء والضراء.

وفى السبعينيات لم تكن بينه وبين رئاسة التحرير سوى خطوة «ثم جاء السادات فضاع كل شيء وأصبح المستشار الذى لا يستشيره أحد.» وأضر الواقع الجديد أيضا بحياته الشخصية. وبعلاقته بزوجته «منار» الصحفية فى نفس الصحيفة، أم ولديه خالد (تأكيدا لناصريته) وهنادى. «أفهم الآن أن منار التى جمدوا وضعها فى الصحيفة مثلى، وبسببى قد اعتبرت **عبد الناصر** خصما شخصيا لها.» وكان الطلاق.

وفى أوائل الثمانينيات يعمل البطل مراسلا لصحيفته فى إحدى المدن الأوروبية. وها هو يلتقى، على غير موعد، بزميل ماركسى قديم كانت قد دفعته الظروف أيضا إلى مغادرة بلده والعمل فى بيروت مع إحدى المنظمات الفلسطينية، وكان قد أصدر قرارا بوقف هذا الزميل الماركسى بعد أن كتب مقالا هاجم فيه بيان ٣٠ مارس الذى أعلنه **عبد الناصر** بعد نكسة ١٩٦٧. ويتحسر الإثنان على أحلام الستينيات الضائعة. «أين نحن من تلك الأيام، إرجع لنا هذا الزمن ثم أوقفنى عن الكتابة كما تشاء. كان معك حق فى كل ما قلته عن **عبد الناصر** وكنت أنا المخطىء.» ويعترف بطل الرواية، بأمانة يفتقر إليها الكثيرون، «أدرك الآن بصفاء كامل أن تشبثى بحلم **عبد الناصر** أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذى عشت مقتنعا به. بل كان أيضا تشبثا بحلمى الشخصى، بأيام النجاح والمجد والوصول.»

ولكن بعد وقوع حرب لبنان وما ارتكبته فيها إسرائيل من فظائع، والعجز العربى والعالمى أمام المجازر وغزو المخيمات ومذابح صبرا وشاتيلا وعين الحلوة، وبعد أن يتناول **بهاء طاهر** هذه الأحداث بكل الحنكة والجرأة والتمرس والغيرة القومية وتأصيل الوقائع بشهادات الشهود، تتبدى بكل الوضوح الشهادة الحقيقية التى تكمن وراء عمل بهاء طاهر والرسالة التى يريد أن ينقلها: نعم. لقد كان التشبث بالحلم أجدى وأشرف من التردى فى شراك الضعف والمذلة والهوان.

هذا هو المغزى والدرس الهام وراء هذا العمل العظيم، لكنه ليس الدرس الوحيد. ذلك أن «الحب فى المنفى» عمل متعدد الأبعاد، مسرحه العالم ككل، وفيه يضع المؤلف يده على أزمة هذا القرن الغريب بكل تناقضاته وهو ينصرم بسنيه الأخيرة متسربلا بالخزى والعار. وها نحن نبيت ونصحو كل يوم على تقارير الصحف وشاشات التليفزيون التى تنقل لنا بالكلمة والصورة ما أنجزه هذا القرن «العظيم» الذى أثار فى البشرية أعظم ما راودها من آمال، لكنه حطم كل أحلامها ومثلها، والذى يأبى إلا أن يطفىء كل الشموع التى أضاءتها البشرية على مدى سنينه الطوال بالكفاح والعرق والدم. وها هى السنوات الأخيرة من هذا القرن تشهد انبعاث قوى الظلام ممثلة فى إبادة الأجناس، والعنصرية، ومصادرة الحريات، وتجويع الشعوب، وإرهاب الدولة، مخلفة وراءها أنقاض ما بشر به القرن من شعارات الحرية والديمقراطية والنظم العالمية الجديدة، تاركة خلفها قطاعات هائلة من البشر تعانى من الحرمان والجهل والفقر والمرض. إنه عصر الإحباط، وعصر الأحلام المجهضة كما صوره **بهاء طاهر** فى لوحة أصيلة، وإن كانت مقبضة ومفجعة، هى شهادته ـ المخضبة بدم الشهداء والنابضة بألمه وفجيعته ـ عن واقع مر ومستقبل مجهول.

فى مؤتمر صحفى عن انتهاكات حقوق الإنسان فى شيلى يلتقى بطل «الحب فى المنفى» بـ «بريجيت» المرشدة السياحية النمساوية التى كانت تترجم شهادة أحد المعتقلين السابقين:

«اشتهيتها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم، كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا، وأبا ومطلقا، لم يطرأ على بالى الحب. ولم افعل شيئا لاعبر عن اشتهائى.»

كانت تلك هى أولى سطور الرواية، لكن الأحداث التى تلت أثبتت عكس ذلك تماما. لقد كانت بريجيت أيضا ضحية ظروف قاسية فى بلدها حيث اضطهدها أهل مدينتها النمساوية لزواجها من إفريقى. وتعرضت مع زوجها للهجوم عليهما فى الطريق وهى حامل ففقدت طفلها ثم طلقت من زوجها، وقد جاءت إلى هذه البلدة الأوروبية للعمل مرشدة سياحية. وها هى تلتقى ببطل الرواية، وتتوثق علاقتهما تدريجيا.

ثم يقع الغزو الإسرائيلى للبنان. ويتعرض البطل لأزمة صحية يكاد أن يفقد معها حياته وهو يتابع الشلل العربى والعالمى فى مواجهة الغزو. «أدير مؤشر الراديو من المغرب إلى القاهرة إلى بغداد وأنا أنتظر فى كل لحظة أن يحدث شىء. أقول لنفسى إن شيئا سيحدث. شيئا غير تلك الصور التى يجرح بها التليفزيون والصحف عينى كل دقيقة. أنتظر شيئا آخر يغير ذلك الهوان. ولكن لا شىء.»

تبلغ مأساة البطل ذروتها حينما يقرأ خبر انتحار صديقه الشاعر **خليل حاوى** بإطلاق الرصاص على رأسه فى بيروت. وكان قد قرأ الخبر وهو فى دوامة الأنباء التى تصله عن بشاعة الحرب وآلاف الضحايا. كان قد قرأ أيضا عن صاحب مستشفى خاص فى بيروت رفض استقبال ضحايا الحرب حفاظا على سمعة مستشفاه.

«قفزت من الفراش وخرجت مرة أخرى إلى الصالة ووقفت أمام **عبد الناصر** . سألته لماذا يعيش غسان محمود ويموت خليل حاوى؟ لماذا يموت من صدقك وصدق الرؤيا؟... لماذا ربيت فى حجرك من خانوك

وخانونا؟... من باعوك وباعونا؟ لماذا لم يبق غير غسان محمود؟ لا تدافع عن نفسك ولا تجادلنى.

«لاتبك!.. على الأخص لاتبك! ولا داعى لهذه الحشرجة فى الصوت، ولا داعى لقرار من رئيس الجمهورية بتأميم الشركة العالمية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية.. ولا داعى لـ «قامت دولة عظمى تحمى ولا تهدد وتصون ولاتبدد».. ولا داعى لكل هذا الطنين فى الأذن، فأنا لا أحتمل. أسمعت؟

«ثم أى زجاج هذا الذى يتناثر فى الأرض؟ ومن أين أتى هذا الرنين؟ من الذى يصرخ؟ وما الذى يسقط؟»

أيام عصيبة تمر على البطل وقد نقل إلى المستشفى نتيجة لأزمة قلبية حادة. لكنه حينما ينجو منها يقرر، ليس فقط بأمر الطبيب، ولكن أيضا بوازع من نفسه، أن يكف عن الصحافة والسياسة والتوتر، وأن يعيش حلمه مع بريجيت.

وفى هذه الرواية العظيمة ستأسرنا بطلة **بهاء طاهر** كشخصية فاعلة فى مقابل البطل المحبط الذى أجهض مشروعه «القومى» ومشروعه «الشخصى» ولم يعد يرى فى الحياة إلا «كذبة» لا معنى للاستمرار فيها. هذه البطلة «الفاعلة» تواجه البطل ذات يوم بطلب حازم:

«- إسمع. لا أريد أن أراك بعد اليوم. سامحنى ولكن يحسن ألا نلتقى أظن أننى أحببتك وأنا لا أريد ذلك. لا أريده بعد كل ما رأيته فى الدنيا.

... سكت لحظه. وقلت: كما تشائين. وراقبتها وهى تبتعد عنى بخطوات مسرعة.»

سيتكرر هذا المشهد تقريبا فى آخر الرواية بعد أن فشلت كل محاولات بريجيت فى «تفعيل» البطل المحبط، رغم كل مشاهد الحب والعشق الجميلة والصادقة.

«رفضت بريجيت أن أودعها، اخذت حقيبتها أمام المطار ورجتنى ألا أدخل معها. قالت أكره مواقف الوداع.»

قبل ذلك حاولت كثيرا.

ذات يوم حكت له «درس الأشجار». فى طفولتها البعيدة اصطحبها أبوها إلى الغابة. سألها إن كانت تعرف أسماء الأشجار. قال لها عار عليها انهالم تكن تعرفها حتى الآن. وبدأ يعلمها الأسماء. تقول بريجيت: «لم يمت هذا الدرس أبدا. عندى فى كل بلد أصدقاء من الأشجار. اذهب إليها لتشاركنى فرحى ولكى اشكو لها حزنى.» ثم فاجأته بسؤال:

- ما رأيك أن ننجب طفلا؟

- أنت تمزحين؟

- ... طفل هو أنت وهو أنا، نعيش فيه معا ونعيش معه، بعيدا... فى جزيرة او فوق جبل. نعلمه أن يحب الأشجار والزهور والشعر، ونعلمه هو أيضا أن يتخذ من الأشجار أصدقاء له... دعنا ننجب ذلك الطفل.

لكن هذا الدرس وهذا الرجاء ولدا ميتين.

«كان صمت ووجوم، توهج شىء لحظة واحدة ثم انطفأ.... رحنا نثرثر ونحاول أن ننسى ذلك الطفل الذى ولد لحظة واحدة عشق فيها الأشجار ثم مات على طرف سؤال. ولكنا نعرف أنه هناك يخايلها ويخايلنى. يعذبها

بالندم لأنها أحبته، ويعذبني لأني وأدته من قبل أن يكون.»

إن شخصية بريجيت في الرواية، بكل ما تمثله بزواجها من إفريقيا ضد إرادة مجتمعها العنصري، وبانخراطها في قضايا حقوق الإنسان، وبأفكارها الطليقة، بل حتى بطبيعة عملها «مرشدة» سياحية، هي رمز الحرية في المنفى الذي تتناوله الرواية. وقد تجاوب معها البطل الناصري، ولكن في حدود فرضها واقعه. ولذلك فهي حينما طالبته بنوع من الالتزام تخاذل ولزم الصمت. (بريجيت كانت لها أيضا تجربة مع الصديق الماركسي، لكنها فشلت في أول لقاء).

في «الحب في المنفي» يقدم لنا طاهر أيضا شخصية أمير عربي يدعي التقدمية ولكن تتكشف علاقته واتصالاته المريبة مع أكبر أصدقاء إسرائيل في المدينة. وحينما تفشل محاولاته في تجنيد بطل الرواية وأيضا صديقته بريجيت يستغل نفوذه وتأثيره لإنهاء انتداب البطل إلى تلك المدينة الأوروبية ولفصل بريجيت من عملها. وكانت تلك هي الحركة الأخيرة في لعبة الشطرنج أو لعبة الحب في المنفى. حوصر الحب، فمات. درس آخر من دروس «الحب في المنفى» لكنه هذه المرة عن صلافة استخدام المال العربي.

في «الحب في المنفى» أيضا درس جمالي هام يتجلى في لغة بهاء طاهر العذبة «الناطقة»، فهو يبتدع ما يمكن أن نسميه النص/اللوحة كجداريات فنية ناطقة تفصل بين مواقف وجدانية معينة أو تمثل النغمة الختامية أو «الفينالي» لينهي بها موقفا حادا أو مونولوجا داخليا مؤثرا. هذه الجداريات تنتصب داخل النص بجماليتها المكثفة وعمقها الفكري والنفسي وصدقها الناصع فتضفي على النص أبهة كأنها أعمدة المعابد القديمة بما توحي به من غموض وأسرار. في معظم هذه الجداريات تركز عدسة بهاء طاهر وريشته وقلمه على طائر البجع الأبيض فيجسد فيه ما يريد أن يجسده من معنى في موقف معين.

«ما معنى أن أستمر في هذه الحياة الكذبة؟ من أكون؟ ولم لا أنزل الآن في جوف النهر. أرقب من قلب الماء بطون ذلك البجع الأبيض الرجراجة وأصلي أن يحملني التيار بعيدا جدا، بعيدا عن البجع وعن البط وعن الأشجار والجبال وعن البشر - بعيدا إلى فجوة مدفونة وسط الصخور أندس فيها وأنزوي ثم تغمرني الطحالب والنباتات والقواقع والأسماك وتخفيني إلى الأبد؟ لو أني فقط أتلاشى!»

ومرة أخرى:

«ركزت عيني في النهر ومرت فترة طويلة لم أكن أرى فيها شيئا،ولكني افقت على حركة فوق السطح الساكن وضجيج، كانت هناك بجعة ترتكز على ذيلها وتشب بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج بسرعة مخلفة وراءها خطين متوازيين من الزبد الأبيض. وذعرت بطات رمادية صغيرة كانت تسبح متراصة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخري أسفل النافذة وهي تصيح بأصواتها الرفيعة وتهز ذيولها التي لم ينبت فيها الريش بعد. أما البجعة فسكتت أخيرا وراحت تنزلق فوق الماء بجلال وهي تتلفت في بطء نحو اليمين واليسار.»

وفي مكان أخر: «تركته مستغرقا في تأمل النهر الذي كانت مياهه الرائقة تندفع بسرعة وترفع موجات

فضية متلاحقة تتألق بنور خاطف، وفى متابعة بجعات بيضاء تسبح فى حركة دائرية وهى ترفع رؤوسها الشامخة متطلعة إلى النوافذ فى صمت. ولم يكن البط بجسمه البنى ورقبته البنفسجية اللامعة يكتفى بالتطلع نحونا وهو يحوم بحركات قلقة تحت النوافذ، بل أخذ يحرك مناقيره، بنداءات متعاقبة، فاستجابت له سيدة تجلس بالقرب منا وراحت تلقى له بفتات الخبز.» فهل فهمنا درس البجع؟

إن البجع هنا عنصر فاعل فى تجسيد ما يفكر فيه **بهاء طاهر**. والبجع فى حيرته وفى شموخه وانزلاقه بجلال وهو ينظر ذات اليمين وذات اليسار، إنما يجسد واقعا مضطربا مشوبا بالنذر، وينطوى على دلالات عميقة الغور عن أحداث حقبة «الحب فى المنفى». **وبهاء طاهر** هنا يدعونا إلى أن تفكر بعمق كى نفهم هذه الدلالات وكى نعى هذا الدرس.

إن أهمية «الحب فى المنفى» لا تكمن فقط فى أنها تفسر برؤية الفنان والمفكر والسياسى الواعى واقعا توارت فيه المثل فسقطت رموز كثيرة واختلطت الأوراق واهتزت المبادىء والقيم، ولكن فى قدرة الفنان على التأصيل وعلى أن يولد من موقف سياسى فى المقام الأول أفكارا مشبعة بالرؤى الفلسفية والسوسيولوجية.

لقد كان آخر أعمال **بهاء طاهر** قبل «الحب فى المنفى» العمل الفكرى العظيم: «أبناء رفاعة: الثقافة والحرية»، الذى تناول فيه دور المثقف فى المجتمع وقدم لنا بانوراما تزخر بفكر **رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وقاسم أمين وطه حسين** باعتبارهم طلائع كوكبة التنوير فى ثقافتنا الحديثة، وتعرض لأعمال **توفيق الحكيم ويحيى حقى ويوسف إدريس** وغيرهم، وفى «الحب فى المنفى» يثبت **بهاء** أنه ابن بار من أبناء رفاعة وأنه جدير بمواصلة الرسالة التى حملها الأبناء الأوائل دفاعا عن الثقافة والحرية.

الهوامش

١- New York Review of Books، السنة الثانية والأربعون، العدد ١١، ٢٢ يونية (حزيران) ١٩٩٥، ص٣٦.
٢- نشرت مسلسلة فى مجلة المصور، وصدرت فى كتاب عن دار الهلال. هذا الشهر.

جوناثان كلر
ت : السيد إمام

شعرية الرواية

(نشرت إبداع فى عددها السابق الجزا الأول من الفصل الخاص بشعرية الرواية من كتاب (الشعرية البنيوية) لجوناثان كلر، ويجد القارئ فى الصفحات التالية الجزء الثانى من هذا الفصل المهم، أما الجزء الثالث والأخير فستجده منشوراً فى العدد القادم).

الحبكة PLOT

إن تعاقب الأحداث ، كما يقول بارت، هو وقاء نص القراءة، أو النص المعقول Intelligible : وهو يقدم نظاما تتابعيا ومنطقيا فى ذات الوقت. ومن ثم، يعمل بوصفه أحد الموضوعات المفضلة للتحليل البنيوى.(1) ومن الواضح، علاوة على ذلك، وجود نوع من الكفاءة الأدبية التى يمكن دراستها وتفسيرها فى هذا المجال. ويمكن للقراء القول بأن نصين من النصوص ينتميان للقصة نفسها، وبأن رواية ما، أو فيلما من الأفلام السينمائية، لهما الحبكة نفسها، وبالتالى، لايبدو من غير المعقول، أن نتوقع من النظرية الأدبية، تقديم وصف لهذه الفكرة حول الحبكة ، والتى تبدو ملاءمتها شيئاً لا شك فيه. ويمكن الاستفادة بها دون مشقة. إن على أية نظرية تتعلق ببنية الحبكة، أن تقدم تمثيلا لقدرة القارئ على تعيين الحبكات، وعلى المقارنة بينها، والقبض على بنيتها.

والخطوة الأولى الواجب اتخاذها، وهى الخطوة التى يبدو أن كل محللى الحبكة متفقون بشأنها، هى التسليم بوجود مستوى من مستويات بنية الحبكة المستقل ترتكز عليه تجليات لغوية فعلية. إن دراسة الحبكة لا يمكن أن تكون دراسة للطرق التى تتآلف بها الجمل، ذلك أن نسختين لنفس الحبكة، لا يتطلبان أية جمل مشتركة، وقد لا يحتاجان بالمثل إلى أية بنية عميقة مشتركة. وما أن يتم وصف الأمر على هذا النحو، حتى تغدو جسامة المهمة جلية وواضحة. إن شرح الطريقة التى تتآلف بها الجمل لكى تكون خطابا متماسكا، هى بالفعل مشروع مثبط للهمم سوى أن الوحدات التى تقوم بالاستعانة بها، معطاة على الأقل مقدما. وتتشعب الصعوبات المتصلة ببنية الحبكة، لأن على المحلل أن يحدد الوحدات التى يمكن اعتبارها وحدات سردية أولية، واستقصاء الطرق التى تتآلف بها. وليس من المدهش أن يلاحظ بارت ذات مرة:

ويمواجهة هذا العدد اللانهائى من الحبكات، ووجهات النظر التى لا حصر لها، والتى يمكن لنا الاستعانة بها للتحدث عن هذه الحبكات، سواء أكانت تاريخية، أم سيكولوجية أم اجتماعية، أم عرقية، أم جمالية،

إلخ، يجد المحلل نفسه تقريبا فى نفس موقف دى سوسير، إزاء تنوع من الظواهر اللغوية، التى يحاول أن يستخلص من فوضاها البادية، مبدءا للتصنيف، وبؤرة للبحث.(٢)

وبرغم ذلك، فإنه من الواضح أن تحليل بنية الحبكة، يبدو ممكنا نظريا. لأنه، لو لم يكن الأمر كذلك، لتوجب علينا أن نقر بأن الحبكة، وانطباعاتنا عنها، ليست سوى ظواهر غريبة وعشوائية، والأمر ليس هكذا بالضبط. إن بإمكاننا أن نناقش، واثقين إلى حد ما، مدى دقة ملخص الحبكة، وما إذا كانت حادثة ما ذات أهمية للحبكة، وفى هذه الحالة، أى وظيفة تلعبها هذه الحادثة، وما إذا كانت إحدى الحبكات بسيطة أم معقدة، متماسكة أم غير متماسكة، وما إذا كانت تقتدى بنماذج مألوفة، أم تنطوى على انعطافات غير متوقعة. ومن المؤكد أنه لم يتم تحديد هذه التصورات صراحة. ويمكن القول بأن لمثل هذه الأفكار غموضها المتناسب مع وظيفتها، وربما ترددنا فى القول، أحيانا، فيما إذا كانت متتالية من الأحداث تلعب دورا دالا فى الحبكة، وما إذا كان ملخص الحبكة صحيحاً حقيقة؛ إلا أن مقدرتنا فى التعرف على الحالات التى تمثل حدودا فاصلة، والتنبؤ ب «متى» و «أين» يحتمل وقوع الاختلافات، يظهر بالدقة أننا نعرف بالفعل عن أى شىء نتحدث: إننا نشتغل بمفاهيم ندرك قيمتها البيشخصية In-terpersonal.

إن قدرتنا على مناقشة وإنجاز أوصاف عن الحبكات، يقدم افتراضا قويا بأن بنية الحبكة قابلة للتحليل من ناحية المبدأ. وعلاوة على ذلك، فإن الحبكات ذاتها، تبدو تعاقبا من الأحداث المنظمة، أكثر منها تعاقبا من الأحداث العشوائية. و «توجد» كما يقول **بارت** «مسافة بين أكثر سيرورات الصدفة تعقيدا، وأبسط أشكال المنطق التأليفية. ولا يمكن لنا أن نؤلف حبكة دون العودة إلى نظام ضمنى من الوحدات والقواعد» (٣)

غير أننا تعترينا الحيرة والتخبط إذا ما اطلعنا على الاقتراحات المتصلة بهذا النظام الضمنى للوحدات والقواعد. ليس فقط بسبب تنوعها وتشعبها، وإنما أيضا بسبب نقص الإجراءات الصريحة لتقويم المقاربات المتصارعة. إن كل نظرية تبذل قصارى جهدها لتعيين وحدات الحبكات على طريقتها الخاصة بها، تغدو منظومة مكتفية بذاتها يمكن وصف أية حبكة وفقا لشروطها. ولقد كانت المحاولة التى بذلت لتفسير الطريقة التى يمكن بها اختيار إحدى المنظومات، غير كافية ومتهافتة.

ويرجع هذا جزئيا دون شك، للتأويل البنيوى للنموذج اللغوى. إن علماء اللغة الذين قام البنيويون بقراءتهم، لم يكرسوا الوقت الكافى لمناقشة الشروط التى يتوجب على أى تحليل لغوى استيفاؤها. ويبدو أن انشغالهم بإجراءات التقسيم والتصنيف، وتطور الوحدات المجردة للبنية، قد دفع بالبنيويين إلى افتراض أنه إن بدت اللغة الواصفة متماسكة من الناحية المنطقية، وإذا ما كانت مقولاتها محصلة لبحث منهجي، سواء أكان هذا البحث استنباطيا أم استقرائياً، وأنه، إذا كان بالإمكان استخدام هذه المقولات لوصف حبكة من الحبكات، فسوف يترتب على ذلك كله، أن يغدو أى تبرير أبعد من ذلك، أمرا غير مطلوب.

ومن جهة ثانية هناك بالطبع، عدد كبير جدا من اللغات الواصفة الممكنة التى تتمتع بشىء من التماسك المنطقى والتى يمكن استخدامها لوصف أى نص من النصوص: فيمكن تحليل الحبكة على أساس من «الأفعال الناجحة» و «الأفعال غير الناجحة» و «الأفعال التى لا هى بالناجحة ولا بغير الناجحة، لكنها تبقى على القصة» و، مرة ثانية، على أساس من «الأفعال التى تقلب التوازن» و «الأفعال التى تستعيد التوازن» و «الأفعال التى تسعى لخرق التوازن» ويمكن ابتكار العديد من هذه اللغات الواصفة المتشابهة. وإذا كانت مقولاتها عامة بما يكفى، فقد يغدو من الصعب العثور على حبكات يمكن الا تنطبق عليها هذه المقولات.

وفى الحقيقة، فإن الطريقة الوحيدة لتقويم نظرية ما حول بنية الحبكة، هى أن نقرر إلى أى مدى تتجاوب الأوصاف التى تتيحها لنا، مع إحساسنا الحدسى بحبكات القصص موضوع التحليل، وإلى أى مدى تستبعد أوصافاً ثبت خطؤها، وتقدم

لنا قدرة القارئ على تعيين وتلخيص الحبكات، وتجميع المتشابه منها معا، مجموعة من الحقائق التى تحتاج إلى تفسير. ولا توجد طريقة لتقويم نظرية فى بنية الحبكة، دون تلك المعرفة الحدسية التى تتبدى كل مرة نسرد فيها أو نناقش حبكة ما، لأنه لا يوجد بصددها ما يمكن أن نطلق عليه صوابا أو خطأ.

ويبدو **فلاديمير بروب** الذى يمثل عمله الرائد فى «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» نقطة فارقة بالنسبة للدراسة البنيوية للحبكة، وكأنه قد استوعب أهمية هذا المنظور المنهجى. والحكايات التى يقوم **بروب** بدراستها، كما يجادل، تم تصنيفها معا بفضل مجموعة من الباحثين، لأنها تمتلك تصورا خاصا بها، يمكن الإحساس به مباشرة، وهو الذى يقرر فئتها، حتى مع افتراض عدم درايتنا به. إن بنية الحكاية يتم «تقديمها لا شعوريا» بوصفه أساسا للتصنيف، والتى يتوجب إظهارها أو - «تحويلها إلى مظاهر بنيوية شكلية»(٤). ويستدعى **بروب** علم اللغة لكى يبرر إجراءه: اللغة الحية حقيقة متعينة. والنحو قوامها المجرد. ويكمن هذا القوام عند قاعدة عدد كبير من الظواهر الحية. وهنا، على وجه الدقة، يركز العلم انتباهه، وليست هناك حقيقة من الحقائق المتعينة، يمكن دراستها بغير هذه الأسس المجردة.(٥)

وتوحى التحليلات الخاصة بأن «الحقائق المتعينة» التى ينشدها **بروب**، تهم جدوس القراء. لقد جادل **ڤيزيلوڤسكى** Veselovesky سلف **بروب**، فى تحليل بنيوى بدائى، أن الحبكة تتألف من حوافز مثل «تنين يخطف الأميرة» بيد أن **بروب** يذهب إلى أن هذا الحافز يمكن تفكيكه إلى أربعة عناصر، يمكن لكل منها أن يتنوع دون تبديل للحبكة. فيمكن للتنين أن يستبدل بساحرة، أو بمارد، أو بأية قوة شريرة أخرى. ويمكن للأميرة أن تستبدل بأى شىء آخر محبوب. والملك، بآباء آخرين، أو مُلاَّك. والخطف، بأى شكل من أشكال الاختفاء. والقضية هى أن الوحدة الوظيفية للحبكة، بالنسبة للقارئ، تغدو نموذجا استبداليا ذا أعضاء متنوعين، يمكن اختيار أى منها لقصة من القصص، بالضبط شأن الفونيم الذى يمثل وحدة وظيفية يمكن الإفصاح عنها بطرق مختلفة فى التلفظات الفعلية. وللحكايات الشعبية نوعان من المكونات طبقا **لبروب**: النوع الأول، هو الأدوار التى يمكن شغلها بشخصيات متنوعة، أما النوع الثانى، الذى يؤلف الحبكة، فهو الوظائف.

أما الوظيفة، فهى الفعل الذى تقوم به الشخصية الدرامية التى يتم تعريفها تبعا لدلالتها فى مسار الفعل فى الحكاية كلها. (٦) وهذا التحليل، هو المظهر الأساسى فى تحليل **بروب**: إنه يسأل، عن الأفعال التى يمكن استبدالها فى القصة، دون أن يتغير دورها فى الحكاية كلها. وتعمل الفئة العامة التى تضم كل هذه الأفعال بعد ذلك بوصفها اسما للوظيفة المعينة. والوظيفة «لا يمكن تحديدها بمعزل عن مكانها فى عملية السرد.» ذلك أن نفس الأفعال يمكن أن يكون لها أدوار مختلفة فى قصتين مختلفتين، وبالتالى، يمكن إدراجها تحت وظائف مختلفة. فيمكن للبطل أن يبنى إحدى القلاع الضخمة،إما لإنجاز مهمة صعبة وهب نفسه لإنجازها، أو، ليحمى نفسه من الشرير، أو ليحتفل بزواجه من الأميرة. وفى كل حالة من هذه الحالات، يمكن للفعل أن يكون تبادليا مع أفعال مختلفة، وذا - علاقات مختلفة بما يسبقه وما يعقبه من أفعال. أى أنه يغدو باختصار، نموذجا لوظيفة أخرى.

ويعزل **بروب** الذى اشتغل على مدونة من مائة حكاية، إحدى وثلاثين وظيفة، تؤلف مجموعة منظمة، بعمل حضورها أو غيابها فى حكايات معينة، باعتبارها أساساً لتصنيف الحبكات. وهكذا «تشكلت أربع وظائف فى الحال»: التطور الذى ينشأ عن الكفاح والنصر، والتطور الناشئ عن إنجاز إحدى المهام الصعبة، والتطور الناشئ عن النموذجين السالفين، والتطور الذى لا يتم إنجازه عبر أى منهما.(٧)

بيد أن هذه الاستنتاجات تتفق مع الخواص التى ابرزتها مدونته، وهى اقل أهمية بالنسبة لأغراضنا من المناقشة التى اثارها تحليله.

ويجادل **كلود بريمون** Claude Brimond فى معرض هجومه الذى يشكك فى مفهوم البنية المستخدم فى تحليل

بروب، بأنه يتوجب على كل وظيفة أن تنفتح على مجموعة من النتائج البديلة. ويقتضى تعريف بروب للوظيفة استحالة تصور أن تفتتح الوظيفة بديلا. وحيث إنه تم تعريف الوظيفة بنتائجها، فليست هناك طريقة يمكن بواسطتها إظهار النتائج المتعارضة.(٨)

وعند قراءة رواية من الروايات، يتولد لدينا الانطباع بأنه عند لحظة معينة، توجد العديد من الطرق التى يمكن أن تستمر بها القصة. وربما كان علينا أن نفترض بأنه يتعين على تحليل ما لبنية الحبكة، أن يقدم تمثيلا لهذه الحقيقة. ويستدعى بريمون بالإضافة إلى ذلك، النموذج اللغوى، ليعزز دعواه مجادلا بأن بروب، يعمل من وجهة نظر الكلام Parole وليس اللغة:

> بيد أننا لو انتقلنا من وجهة نظر افعال الكلام التى تستخدم التقييدات النهائية Terminal Con-straints (حيث تقرر نهاية الجملة اختيارالكلمات الأولى منها) إلى وجهة نظر النظام اللغوى (حيث تقرر بداية الجملة نهايتها) ينقلب مسار الدلالة. ويجب أن ننشئ متتاليات الوظائف، بادئين بال (إلى أين؟) a terminus a quo التى تفتح فى اللغة العامة للحبكات شبكة الاحتمالات وليس بال (من أين؟) a terminus ad quem التى تنتقى افعال كلام الحكايات الروسية منتخبها من بين ممكناتها.(٩)

ويبدو أن بريمون يفترض بأننا إذا ما نظرنا إلى اللغة بوصفها نظاما فسوف يترتب على ذلك أن نكون على دراية بأن الكلمة الأولى فى جملة ما سوف تفترض قيودا على ما يليها من كلمات، إلا أنها تتركنا أمام مجموعة من الاحتمالات المفتوحة، بينما لو تأملنا تلفظا كاملا، يغدو بالإمكان القول إن الكلمات الأولى يلزم اختيارها بطريقة تمكننا من الوصول إلى نتيجة بذاتها، ومهما تكن الحقيقة التى تنضوى تحت هذه النظرة، فإنه يبدو وكأن علاقتها بالبيئة، علاقة محدودة. وسواء انصب كلامنا على بنية الجملة، أم على بنية اللغة، فإننا سوف نجد أن العلاقات الدالة بين أجزاء البنية، تعمل فى الاتجاهين. إن الأفعال تفترض قيودا خاصة على الفواعل والمفاعيل، وتفرض المفاعيل قيودها من ثم على الأفعال، إلخ. ولا يوجد نظام نحوى يبدأ بقائمة من العناصر التى يمكن لها الظهور فى وضع ابتدائى، ثم يدرج لكل من هذه العناصر جميع العناصر التى يمكن أن تتبعها. وفى الحقيقة، وأبعد ما تكون عن مؤازرة قضية بريمون، فإن هذا القياس اللغوى يشير إلى أن التحليل البنيوى يتكئ على حسم تبادلى بين عناصر المتتالية كلها.

وتبدو هذه النقطة فى غاية الأهمية. إن وظيفة أى عنصر طبقا لبروب، تتحدد بعلاقته ببقية المتتالية. وليست الوظائف ببساطة هى الأفعال، وإنما بالأحرى الأدوار التى تلعبها الأفعال فى القصة كلها. وصحيح أن اهتمام القارئ فى حالة نضال البطل ضد الشرير، يمكن أن يعتمد على عدم التأكد بشأن ما يمكن أن يسفر عنه هذا النضال. بيد أنه يمكن القول بأن ذلك أيضا يمثل شكا فى وظيفة النضال. إن القارئ يعلم دلالته ومكانه داخل الحكاية فقط عندما يتعرف على نتيجته.

ويجادل بريمون، بأن هذا المفهوم الغائى للبنية غير مقبول. والأمر على العكس؛ إن هذا تحديدا هو مفهوم البنية المطلوبة. «إن جوهر كل وظيفة» كما يقول بارت، «هو، إذن، بذرتها التى تتيح استنبات عنصر فى القصة يكتمل نضجه فيما بعد» (التحليل البنيوى للسرد ص ٧). وتخضع الحبكة للحسم الغائى: تحدث بعض الأشياء لكى تتطور القصة على طريقتها الخاصة. وهذا التفسير الغائى هو ما يدعوه جينيت:

> منطق القصة الخيالية التناقضى Paradoxical الذى يقتضى تعريف كل عنصر، وكل وحدة من وحدات القصة، عن طريق خواصها الوظيفية، أى، من بين أشياء أخرى، تضايفها مع وحدة أخرى، ولكى يتم تعليل الوحدة الأولى (فى إطار الترتيب الزمنى للسرد) عن طريق الوحدة التى تليها، وهكذا.(١٠)

وكان البديل، تحليلا للأفعال Actions، وليس الوظائف، حاول تحديد كل النتائج المحتملة لأى فعل من الأفعال. وقد

تعجز هذه النظرية عن تفسير الاختلاف الذى يطرأ على قصة من القصص بوصفها كلاً واحداً، عندما يكون لفعل ما، نتيجة ليست لفعل آخر، ذلك أن هذا الاختلاف هو بالدقة تغيير فى وظيفة الفعل الأول. وباختصار، فإننا نعجز عن عزل وحدات الحبكة بغير النظر إلى الوظائف التى تقترحها. ولقد كان هذا، أحد الملامح الرئيسية للنموذج اللغوى، وهو يشكل بالمثل، أساسا للتحليل البنيوى للأدب.

ويمكن القول بحق، إن القضية تكمن فى حقيقة أن نظرية كنظرية **بريمون** التى تركز على البدائل المحتملة، يمكن أن تجد نفسها مضطرة إلى تعيين أوصاف مختلفة لسرد ملحمى لمغامرات عوليس، التى كان يقوم فيها الراوى على الدوام بذكر الأحداث التى سوف تقع فيما بعد، والخلاصة النهائية للحبكة، وبيان بنفس المغامرات التى تخلو من اية توقع سردى. وفى الحالة الأولى، يتم اختزال نطاق من الاختيار السردى (إذا ما أعلن الراوى بأن عوليس سوف يصل إلى إيثاكا، فإنه لن يكون قادرا على تدبير مقتل عوليس على يد بوليفيمس -Polyc phemus، بينما يمكن للحالة الثانية أن تضم عدة تشعبات «بيد أن للقصتين، من ناحية التعريف، نفس الحبكة. ويبدو أن **بريمون** يخلط فى الحقيقة بين عمليات الشفرة التأويلية (الهرمنيوطيقية) وعمليات الشفرة التخمينية Proairetic. والأخيرة، يلزم تعريفها استعاديا Retrospectively، بينما يتم التعرف على عناصر الأولى مستقبلياً Prospectively باعتبارها وعدا بالتشويق والغموض. ويعود بنا الحديث عن الشفرة التأويلية إلى بنية الحبكة مرة ثانية.

يكتب **بارت**، «ولكى نعد جرداً تأويليا، فإن علينا ان نقوم بتمييز العناصر الشكلية المختلفة التى يتم عن طريقها عزل اللغز وطرحه، وصياغته، وإرجاؤه، وأخيرا حله.[11] وبرغم تركيز **بارت** مبدئيا على الأسرار Mysteries فإن بمقدورنا أن نضم تحت هذا العنوان أى شىء يبدو أثناء فحص النص من أوله إلى آخره، غَيْرَ مفسر بطريقه كافية، أو يطرح مشكلات، أو يؤجج رغبة فى معرفة الحقيقة. وتعمل هذه الرغبة بوصفها قوة مبنينة، تدفع القارئ للبحث عن الملامح التى يمكن أن ينظمها على أنها إجابات جزئية على الأسئلة التى قام بطرحها. ومن هنا، تأتى الأهمية القصوى للشفرة التأويلية. وبرغم أنه يتم استبعاد أى اهتمام أو فضول متمم من ثم، - الرغبة فى معرفة ما سوف يحدث للشخصيات التى تهمنا - فإن ذلك لا يبدو وكأنه نتيجة تعسة، لأن التصدى لمناقشة بنية قصة من القصص، يقتضينا أن نكون قادرين على تمييز الرغبة فى تتبع القصة أو معرفة النهاية طبقاً لما نظنه عادة تشويقاً، حيث يتم طرح مشكلة محددة، ونواصل القراءة، ليس ببساطة لكى نعرف اكثر، وإنما لكى نكتشف الإجابة ذات الوثاقة. إن الرغبة فى رؤية ما يحدث بعد ذلك، لا تعمل بوصفها فعالية مبنينة هامة، بينما تقودنا الرغبة فى مشاهدة لغز أو مشكلة تحل، إلى تنظيم المتتاليات لكى نجعل منها شيئا مرضيا.

ويمكن النظر إلى لحظات الاختيار او التشعب التى تحدث عنها **بريمون** باعتبارها نقاطا يطرح الفعل عندها إحدى مشكلات الهوية أو التصنيف. فيمكن للبطل أو البطلة أن يتصالحا بعد مشاجرة عنيفة، أو يذهب كل منهما لحال سبيله. ويغدو التشويق الذى يستشعره القارئ عندئذ، من وجهة نظر بنيوية، رغبة فى معرفة ما إذا كانت المشاجرة، سوف يتم تصنيفها باعتبارها اختباراً لحب، أو نهاية لحب، وبرغم إمكانية تقديم الفعل نفسه بكل الوضوح الذى يرغبه القارئ، فإنه يغدو غير عارف بعد بوظيفته فى بنية الحبكة، وينتقل القارئ من فهم للفعل، إلى فهم أو عرض للحبكة، فقط عندما يتم حل لغز ما، أو مشكلة من المشكلات.

إن **بارت** لا يناقش إبهامات الحبكة، برغم وقوعها ضمن مجال الشفرة التأويلية. إنه معنىً أساسا بأسرار الهوية. وتميل العناوين إلى أن تكون ألغازا من النوع التالى: فى رواية Middle March **لجورج إليوت**، لا نعرف حتى الفصل السادس، ما إذا كان هذا العنوان شخصا، أم أسرة؛ منزلا أو مدينة او استعارة موضوعاتية. إن عناوينا مثل The wings of the Dove (اجنحة اليمامة) أو Intruder in the Dust (متطفل ذليل) أو Vanity Fair (سوق الغرور) أو Tender is

the Night (رهافة الليل) تفرض علينا اهتماما خاصا، عند محاولة تقرير الكيفية التى تتوافق بها مع تنظيم الرواية طبقا لموضوعة ضمنية، وتسهم الإشارات اللغوية Deictics ذات المراجع المجهولة والواقعة فى بدايات الروايات أيضاً فى إيقاع تأويلى. إن رواية **همنجواى** «الحياة القصيرة لفرانسى ماكوبر» تبدأ بجملة ذات طاقة تأويلية هائلة، تطرح أمامنا عدداً من المشكلات: «كان الوقت الآن وقت الغداء، وكانوا جميعا يجلسون تحت اللسان الأخضر المزدوج لخيمة الطعام، متظاهرين بأن لا شيء حدث».

إن القضايا التى يقوم **بارت** بدراستها، تتضمن فى الأغلب مشكلات توجه لها الشخصيات أو السارد اهتمامها. «قالت بحيوية ولكن من يكون؟ أريد أن أعرف»، «لم يعرف أحد من أين انحدرت أسرة لانتى Lanty». أو، بشكل أكثر براعة «وفى الحال، تمخضت المبالغة التى يتسم بها أعضاء المجتمع الراقى، وأنشأت، أكثر الأفكار طرافة، وأكثر التصريحات غرابة، والقصص عبثا حول هذه الشخصيات الملغزة». حيث يصعِّد الإيحاء بعدم وجوب أخذ هذه الحكايات مأخذ الجد، فضول القارئ. إن المكونات الثلاثة للسيرورة التأويلية، هى ما يطلق عليه **بارت** «الموضعة» ـ La thématisation، التى فيها ذكر موضوع اللغز Enigma، والوضع La position، وهو إشارة لوجود مشكلة بالفعل، أو سر؛ والتصييغ La formula-tion، الذى يتم فيه صراحة تقرير الأمر بوصفه لغزا. أما العملية الثالثة، فيمكن إنجازها عن طريق النص نفسه أو عن طريقة القارئ، سوى أن اقتراح **بارت** هو أن القيام بقراءة تأويلية يقتضى إرغام هذا النموذج على التعالق مع النص.

ومكونات السيرورة المنطقية التى تأتى بعد ذلك، أكثر أهمية. لأنه هنا وداخل هذا الإطار، تتتبع وتتأثر بـ «العمل الهائل الذى يتعين على الخطاب إنجازه إذا كان عليه أن يقبض على اللغز، لكى يحتفظ به مفتوحا.»[١٢] وتغدو المشكلة قوة مبنينة دالة فقط عندما يتم الإبقاء عليها، تعين القارئ على تنظيم النص فى علاقته بها وقراءة المتتاليات على ضوء السؤال الذى يحاول الإجابة عليه. فلدينا أولا الوعد بالاستجابة عندما يشير السارد وتشير الشخصية إلى أن إجابة ما سوف يتم تقديمها، أو أن إحدى المشكلات ليست مستعصية على الحل، والشرك Le leurre، وهو إجابة يمكن أن تكون حقيقية بشكل صارم، ويتم تصميمه برغم ذلك لكى يقوم بالتضليل. والمبهم L'quivoque وهو رد ملتبس، يقوم بتخين السر والتشديد على أهميته، أو الحصر Le blocage، وهو إقرار بالهزيمة، ودعوى تفيد بعدم قابلية السر للحل، والرد المعلق Reponse Suspendue، الذى يعيق فيه شيء مالحظة اكتشاف؛ والجواب الجزئى La reponse Par-tielle الذى يتم فيه العلم بحقيقة ما، مع الإبقاء على السر، وأخيرا الكشف Le devoilement الذى يقوم السارد، والشخصية أو القارئ بقبوله بوصفه حلا مقنعا.[١٣]

وهذا نموذج للأدوار المختلفة التى يمكن للقراء أن يخلعوها على العناصر الموجودة فى نص من النصوص بمجرد انخراطهم فى السيرورة التأويلية، وهى لاتذهب إلى الحد الذى تقدم فيه نظرية للبنى التأويلية، حيث إنها لاتحدد تفصيلا، الكيفية التى يتم بها النظر للوظائف بوصفها ألغازا، ومن ثم، الكيفية التى تبدأ بها السيرورة التأويلية، بيد أن مناقشة **بارت** تتمتع على الأقل بميزة لفت انتباهنا إلى الطريقة التى تؤدى بها الألغاز إلى بنينة النص. إن هيمنة العناصر التأويلية تمنح القصة البوليسية تماسكها، وتسمح ببنينة عناصر الحبكة، والشخصية، والوصف، إلخ، بشكل فضفاض دون تحطيم لوحدة النص. لقد جادل **تودوروف** بأن روايات **هنرى جيمس** القصيرة، قد تم تنظيمها بالطريقة نفسها: الإجابة التى يتم إرجاؤها دائما، والسر الذى لايتم الكشف عنه أبدا، والذى يقدم منظورا يمكن للقارئ بواسطته أن يفرض نظاما على العناصر المتنافرة؛ أى، يكون علينا أن ننظر للطريقة التى يتم بها بنينة عقدة أوديب. «إن صوت الحقيقة» الذى يتم التعبير عنه بفضل البنية التأويلية يمكن أن يتوافق فى النهاية مع صوت القصة ذاتها، بيد أن قصتين لهما نفس الحبكة، يمكن أن يكون لهما تأثيران مختلفان إذا ما اختلفت بناهما التأويلية.

وإذا كان بريمون يعترض على تركيز بروب على الوظائف التى تتحدد غائيا بدلا من الأفعال التجريبية التى يمكن أن تكون لها نتائج مختلفة، فإن جريماس وليفى شتراوس، ينتقدان بروب - لاكتشافه الشكل «وثيق الصلة بالمشاهدة التجريبية» فبدلا من أن ينتقل من أفعال الحكايات المفردة لأسماء الوظائف الإحدى والثلاثين الأكثر تجريدية إلى حد ما، كان بإمكانه القيام بدراسة الشروط البنيوية التى ينبغى أن تتوفر فى قصة من القصص، ويصف وظائفه باعتبارها تمظهرات، أو تحولات لبنى أكثر جوهرية. إن فئة السرد المسرح الذى تندرج تحته الحكايات الشعبية، ومعظم الروايات على سبيل الافتراض، يتم تعريفها عند أكثر مستوياتها الأولية، باعتبارها تشاكلا ذا عناصر أربعة، يتضايف فيها تعارض زمنى (موقف ابتدائى/ موقف نهائى) مع موقف موضوعاتى (محتوى معكوس/ محتوى محلول). ذلك أن عمل أية متتالية يتطلب توفر القدرة ليس على مجرد عزل الأفعال، وإنما عزل تلك الأفعال التى تسهم فى تحويل موضوعاتى. ومظاهر هذه الحركة، من موقف ابتدائى إلى موقف نهائى يساعد فى إبراز التقابل بين مشكلة وحلها، هى، مكونات الحبكة.

إن كل وظائف بروب تضم بطبيعة الحال قوة موضوعاتية من هذا النوع. سوى أن إحدى وثلاثين وظيفة لايمكن إلا أن تكون تجميعا عشوائيا، ويغدو الأمر أكثر إقناعا من الناحية البنيوية بالنسبة للمحلل إذا تمكن من أن يصوغها فى شكل تحويلات ذات ثلاثة أو أربعة عناصر أساسية. ويختزل ليفى شتراوس فى مقاله «التحليل المورفولوجي للحكايات الروسية» L' analyse Morphologique des Contes Russes عدد الوظائف بأن ضم معا تلك الوظائف التى تتعالق منطقيا (وبناء عليه يمكن لنا أن نعامل «الخرق» باعتباره عكسا «للمنع»، والأخير باعتباره تحولا سالبا لـ «الأمر») بينما يضم جريماس فى فئة واحدة، ودون تفسير كاف، أية مجموعة من الوظائف يمكن له ابتكار مصطلح يشملها، ويقرر وجود ثلاثة أنماط من المتتاليات «ولعجزنا عن القيام بتحقيق شامل هنا، فإننا سوف نذهب ببساطة، وعلى سبيل الافتراض، إلى إمكانية التعرف على ثلاثة أنماط من البنى السردية».(١٤) ولا يذكر لنا جريماس لسوء الحظ الطريقة التى يقترح بها التحقق من هذه الفرضية ولا أية قضية يمكن أن تؤسسها فرضيته.

والأنماط الثلاثة للمتتاليات هى: البنى الإنجازية Les syntagmes Performanciels (المتعلقة بأداء المهام والأفعال إلخ) والبنى التعاقدية "Les syntagmes Con-tractuels، التى توجه الموقف نحو نهاية ما، (قيام الشخص بعمل ما أو رفضه القيام بهذا العمل)، والبنى الانفصالية Les syntagmes Disjonctionnels، التى تضم حركة أو إزاحة ذات أشكال متعددة. أما المقولة الأخيرة، فهى هشة وعديمة النفع. وعلى الرغم من الأهمية الواضحة لأفعال الرحيل والوصول، فإن نظرية جريماس تقوده إلى إنتاج تشاكل بمعارضة «الرحيل» بـ «الوصول» المتخفى، و «الوصول» بالـ «عودة». وينشأ خلط أبعد من ذلك، عندما يتصدى لتحليل بنية إحدى الأساطير، فإنه يصف ستة انفصالات على أنها «رحيل + حركة» (إما على نحو أفقى»، «أفقى سريع»، «صعود» أو «هبوط»)، إحداهما «عودة سالبة»، والأخرى «عودة موجبة».(١٥) ولايتضح لنا الهدف الذى يفترض أن يقوم مثل هذا التحليل بإنجازه. فإذا كان التحليل يريد إثبات أن الاتجاه، وسرعة الحركة أكثر أهمية فى تحديد وظيفة حادثة ما من أسباب هذه الحركة، فسوف يكون علينا إذن أن نفترض بأن حركة فكره هو نفسه، لاتقدم أية شاهد. فإذا مافرُ أحد الأبطال من الوغد أو الشرير أفقيا وسريعا، فإن ذلك سوف يختلف عن المنافسة فى سباق للعدو، بيد أنه مشابه من ناحية وظيفية، لتسلق شجرة، عموديا وببطء، لكى يختبئ ناجيا بنفسه.

إن البنى الإنجازية، تشمل أغلب العناصر التى يمكن تصنيفها عادة على أنها مكونات للحبكة. سوى أننا لانعثر على أية محاولة لتبرير المقولة نفسها، أو تقسيماتها الفرعية (المعارك والاختبارات). ومع ذلك، وكما يسارع جريماس نفسه لتوضيح الأمر، فإن تحليلا ينسخ النص طبقا للغة

جريماس الواصفة، سوف يستخرج «فقط المنتظر بفضل الخصائص الشكلية للنموذج السردى.»[١٦] إن حقيقة أن النسخ اكثر شكلية بكثير مما يجب علينا أن نقدمه نحن أنفسنا باعتباره ملخصاً للحبكة، لايعد بذاته اعتبارا حاسما، لكنه يضطرنا بالفعل إلى أن نسأل عن السبب الذى يجعل النموذج صحيحا فى حد ذاته.

والرد الوحيد الممكن، هو انطواء مقولاته على فرضيات دالة تتعلق ببنية السرد، سوى أن هذه الدعوى سوف يكون من الصعب إثباتها، وعلى الأخص فيما يتصل بالمقولة الأولى والثالثة. أما فيما يتعلق بالمقولة الثانية (البنى التعاقدية) فتعد أكثر وعدا. إنها تدل ضمنا على أن المواقف ليست بحد ذاتها مركزية للحبكة. وإنما الذى يتم البحث عنه، هو المواقف التى تحوى عقدا ضمنيا. أو انتهاكاً لعقد. وتنتقل معظم القصص طبقا **لجريماس**، إما من عقد سالب إلى عقد موجب (الاغتراب عن المجتمع، ثم العودة إلى الاندماج فيه من جديد) أو، من عقد موجب نحو فسخ لهذا العقد. وعلى الرغم من أن إقامة مثل هذا التمييز، ليس عملا سهلا - فمعظم الروايات تضم حلا من نوع ما، حتى وإن نشأ هذا الحل عن عقد ضمنى - إلا أنه يلفت انتباهنا لمظهر هام من مظاهر بنية الحبكة، ذلك المظهر الذى يتم الإشارة إليه بالفعل فى النموذج السردى بوصفه حركة من مضمون معكوس، نحو مضمون محسوم.

ولقد حاول **تودوروف** فى عمله المبكر «العلاقات الخطرة Les liaisons Dangereuses»، استخدام النموذج التشاكلى **لليفى شتراوس** لوصف الحبكة. «من المسلم به أن القصة تمثل الإسقاط السياقى لشبكة من العلاقات الاستبدالية» وبأن علينا أن نعيد إنشاء هذه الشبكة على صورة تشاكل من أربع فئات. وعلى الرغم من ثبوت إمكانية ترتيب الحوادث فى أربعة عواميد، يشكل كل منها فئة من فئات بنية التشاكل - على غرار التحليل الذى قام به **ليفى شتراوس** لأسطورة أوديب - فإن **تودورف** يخلص إلى «وجود هامش خطر من الاعتباطية» فى عملية اختيار أو وصف الأفعال لكى يمكن موازنتها مع البنية.[١٧] وتنشأ هذه الصعوبة، على سبيل الافتراض، لأن البنية التشاكلية، كما صاغها **ليفى شتراوس** عندئذ، لم تأخذ التطور الخطى للقصة فى اعتبارها، وإنما افترضت تكرار العلاقات العديدة عبر الحكاية.. إن الحبكة كلها، يمكن أن تكون لها البنية نفسها، بوصفها سلسلة من أربعة أفعال أو حوادث، أو أن يكون التشاكل الممثل لبنيتها على الأقل مجردا بحيث يمكن العثور عليه مكررا فى أجزاء مختلفة من القصة.

ولكى يبقى على خصوصية المتتاليات الفردية والحركة الأمامية للحبكة كلها، حاول **تودوروف** فى «نحو الديكاميرون» Grammaire du Décameron أن يطور لغة واصفة يمكن تطبيقها على كل مستويات العمومية، والتى لاتضطرنا مع ذلك إلى إرغام الأفعال على الدخول فى نموذج دلالى بعينه. ويقوم **تودوروف** بعزل ثلاث مقولات أولية يدعوها «اسم علم Proper name" و«صفة Adjective" و «فعل Verb" وتقوم المقولة الأولى بتقديم الشخصيات، وصياغة وجهة نظر بنية الحبكة، وهى ببساطة قواعد لقضايا بدون أية خواص داخلية. وتنقسم الصفات، وهى تماثل «صفات» **جريماس**، و«الملحق الوصفى Qualifying Ad-juncts» **لكرستيفا**، إلى حالات (تنويعات على التعارض: سعيد/ غير سعيد)، وخواص (فضائل/ رذائل)، والوضع (ذكر/ أنثى، يهودى/ مسيحى، كريم الأصل/ وضيع الأصل)، وثلاثة أنماط من «الأفعال»: تعديل لموقف، ارتكاب عمل شائن، والعقاب عليه. وتكون القضايا، علاوة على ذلك، فى إحدى صيغ خمس: «إشارية Indicative (الأحداث التى وقعت بالفعل)، وإلزامية «Obligatory» (إرادة جمعية مرمزة تمثل قانون المجتمع)، وصيغة «التمنى Optative" (ماترغب الشخصيات فى القيام به) و «شرطية Conditional (إذا فعلت س، فسوف أفعل ص) وتنبؤية (فى ظرف ما، تقع ص).[١٨]

ويفترض أن تكون أسباب اختيار هذه المقولات، رغبة **تودوروف** فى أن يتعامل مع نموذجه اللغوى، بجدية، وذلك

بكتابة «نحو للسرد» وبأن من الممكن استخدام المقولات المؤسسة على الجمل الاتفاقية لإعادة كتابة جمل النص ذاته، وجمل ملخص الحبكة معا. ويلاحظ **تودوروف** بأن «البنى تظل كما هى مهما يكن مستوى التجربة».[19] غير أن هذا يصدق فقط، لأن الأوصاف على أى مستوى من المستويات، تضم جملا، ومن ثم محمولات. ولاترد أية إشارات للطريقة التى ينتقل بها القارئ من جمل تضم صفات وأفعال تخص ملخصات الحبكة، التى يتم فيها تمثيل متتاليات كاملة عن طريق صفات أو أفعال. وتقدم حقيقة استخدام المقولات نفسها على كلا المستويين، رابطا يصل بينهما دون شرح لسيرورة المركب Synthesis.

أية حجج يمكن التماسها تبريرا لهذه اللغة الواصفة. يقترح **تودوروف** أن بإمكان مقولاته، من خلال ربط البنية السردية بالبنية اللغوية، المساعدة على فهم طبيعة السرد «يمكن لنا أن نفهم السرد فهما أفضل، إذا علمنا أن شخصية ما، هى اسم علم، وأن الفعل الروائى، بمثابة فعل نحوى».[20] بيد أن التشابه بين الفعل الروائى، والفعل النحوى، جلى تماما ولا يمكن أن يمثل تبريرا للغة واصفة. كما لايمكن لمحاولات **تودوروف** الفاترة، أن تثبت صحة مقولاته، لمجرد أنها مستمدة من «نحو عام».[21]

وإذا ما تعين تبرير لغته الواصفة، فإن ذلك لن يتأتى إلا عن طريق الصحة الحدسية للتمايزات التى تتضمنها مقولات هذه اللغة، فضلا عن تصنيفات الحبكة التى تقوم هذه المقولات بتأسيسها. وبداية، فإن تقسيم الأفعال فى فئات ثلاث يوحى بوجود نمطين من أنماط الحبكة: تلك التى تضم تعديلا لموقف، وتلك التى تضم انتهاكا وعقابا (أو غياب العقاب) غير أننا نخفق فى إدراك العلة التى على أساسها تنفرد الأخيرة بكونها حالة خاصة. لماذا لايتم معاملة المتتاليات التى تضم بحثا أو قرارا يلزم اتخاذه، باعتبارها أنماطا منفصلة؟ لقد اقترح **جون رذرفورد** على ضوء هذا التناقض، حذف الانتهاك، والعقاب، ومعاملة الإثم الناشئ عن الانتهاك بوصفه مسندا وصفيا (إن ارتكاب جريمة هو تعديل لموقف وتبديل للصفات Adjectives التى تصف حالة الشخص) ويعد هذا تحسينا بدون شك، سوى أنه يختزل الدعاوى التى تقيمها النظرية ويغدو الملمح التكوينى للحبكة - وهو الفرض الذى لم يوضع موضع التساؤل منذ أعلنه **أرسطو** لأول مرة - أن كل الملامح أو الخواص المتضمنة فى الحبكة، هى تلك الملامح أو الخواص التى يتم تعديلها عن طريق الفعل المركزى. ويبدو هذا الزعم صحيحا، برغم تواضعه: فعند قراءة رواية من الروايات، أو إحدى القصص القصيرة، يمكننا إنتاج سلسلة من الصفات التى تنطبق على الشخصيات الرئيسية، بيد أننا لانعرف أى هذه الصفات ذات وثاقة بالحبكة، حتى يحدث شىء يومئ للتعديل الفعلى أو المأمول لواحدة منها.

والدعوى الأقوى موضع التساؤل التى يطرحها نظام المقولات، تتعلق بالتغييرات المطلوبة لقصة يمكنها الانتقال من بنية حبكة ما إلى بنية مغايرة. ففى إحدى قصص **بوكاشيو**، تسمع بيرونيلا Peroncila زوجها عائدا، فتقوم بإخفاء عشيقها فى أحد البراميل، وتخبر زوجها بأنه مشتر منتظر يفحص البرميل. وفى الوقت الذى يقوم فيه الزوج بتنظيف البرميل، يواصل العشيقان مداعباتهما، وشرح **تودوروف** لهذه الحبكة يمكن ترجمته على الوجه التالى: «ترتكب (س) فعلا شائنا، والنتيجة الاجتماعية المطلوبة هى أن يقوم (ص) بعقاب (س)، سوى أن (س) تبتغى تفادى العقاب، وبناء عليه، تعمل على تعديل الموقف، والنتيجة هى أن (ص) يعتقد بأن (س) لم ترتكب إثما، وبالتالى لايعاقبها بالرغم من مواصلتها للفعل الرئيسى.»[22] ولا تتأثر بنية الحبكة طبقا **لتودوروف** بالطريقة التى تتصرف بها بيرونيلا لكى تعدل الموقف. وكان يمكن أن تكون للقصة نفس البنية لو لم تقم بيرونيلا باستخدام الحيلة، وطلبت من عشيقها ببساطة، الانصراف والعودة فيما بعد. وإذا بدا الأمر غير مقنع، فإن هذا يعزى إلى أن نماذج حضارتنا تجعل من «الحيلة» أو «الخديعة» وسيلة بنائية أساسية من وسائل السرد. (القصص التى تضم حيلا، يظن أنها تختلف عن تلك التى لاتضم مثل هذه الحيل) ونحن نميل من جهتنا إلى مشاهدة هذه الحقيقة ممثلة. لاحظ، برغم ذلك، أن القصة طبقا لنظرية **تودوروف**، تتحول، أو تتبدل، اذا ما

أمكن لبيرونيلا أن تنبئ عشيقها ساعة إخفائها له فى البرميل، بأن فى وسعه أن يدخل فى روع زوجها أنه أحد زبائنه. فإذا ما استشعر القارئ أن مثل هذا التغيير يمكن أن يغير بنية الحبكة بأقل مما يفعل التغيير الذى ينطوى عليه إبعاد العاشق، وعدم اللجوء إلى الحيلة، فإنه يضع بهذا ـ ضمنيا ـ، النظرية التى تضطلع بها لغة **تودوروف** الواصفة، موضع الشك.

ويكون **تودوروف** مضطرا بالمثل إلى تعيين الوصف البنيوى نفسه لقصة يجد فيها (س) صديقه (ص) متقاعسا ويقوم بتقريعه فى قسوة حتى ينصلح. أو يقوم بتعيين وصف لقصة أخرى يقع فيها (س) فى حب زوجة (ص)، ويقوم بإغوائها. وفى الحالة الأولى، يقوم (ص) بتعديل، «صفة ويكلل مسعاه بالنجاح». أما فى الحالة الثانية، «فتكون الصفة المعنية هى الحالة الجنسية التى يجد العشيقان فيها نفسيهما» (إنه يرغب فى أن تتغير صفة عدم كونها عشيقة له، وينجح فى القيام بهذا التعديل) ونجد انفسنا مرة ثانية، بإزاء الموقف الغريب الذى تمنح فيه الحكاية الثانية البنية نفسها التى تنطوى عليها الحكاية الأولى، التى تتميز عن بنية حكاية ثالثة من حيث إن (س) يقع فى حب زوجة (ص) الذى يتنبأ لأحد أصدقائه بقدرته على إغوائها، ويقوم بهذا الإغواء بالفعل. وتُرَدُّ هذه النتائج إلى الوجود الكلى لنمط الفعل verb «أ»: أى شيء يقوم بتعديل موقف ما، سوف يتلقى الوصف البنيوى نفسه، حتى أن الاختلافات الأساسية فى بنية الحبكة التى تقوم النظرية بتحديدها هى تلك الاختلافات التى تُرَدُّ إلى تغييرات فى الصيغة. وكما يلاحظ **كلود بريمون**: «إننا نميل إلى الإعتقاد بأن المضامين الدلالية المفترضة للفعل «أ» ليست سوى البدائل الشرطية للوظائف التركيبية التى يلزم تعيينها» وبأن عملا أبعد، سوف يمكننا من تمييز حبكات تتعدل فيها المواقف بطرق مختلفة على نحو راديكالى.

والمشكلة الرئيسية على مايبدو هى أن **تودوروف** لم يقم بدراسة نوعية الحقائق التى يفترض أن تقوم نظريته بتعليلها، ومن ثم، كفاية التجميع الضمنى الذى تتصدى لإرسائه. إنه ينظر إلى «نحوه» بوصفة نتيجة للدراسة المستقصية لمتن من المتون، ومن ثم باعتباره وصفاً لهذا المتن، سوى أنه لم يقم ببذل الجهد الكافى لكى يوضح السبب الذى يجعل هذا الوصف مفضلا على سواه. إن إهماله لسيرورة القراءة التى يتم فى إطارها التعرف على الحبكة وتأليفها، لايدع له مايفسره. سوى أن مقولاته قد تم تحديدها على الأقل بطريقة مرضية على نحو كاف، بحيث يغدو بإمكاننا تطبيقها وتلمس النتائج التى تنطوى عليها، وهو الأمر الذى لايمكن قوله عن نظريات أخرى عديدة.

وتبدأ مقاربة **كرستيفا** لوصف الحبكة فى «نص الرواية» Le Texte du Roman بطريقة مماثلة، من حيث إنها تقوم باستقاء مقولاتها الرئيسية من علم اللغة: إن المتتاليات السردية، كما تجادل **كرستيفا**، مماثلة للبنى الاسمية Nominal Syntagms والفعلية Verbal فى الجملة الاصطلاحية، وتغدو المقولات الأولية بالتالى هى: «فعل» (ملحق إسنادى Predicative Adjunct) «صفة» (ملحق وصفى Qualifying Adjunct)، «معين Identifier» (مؤشر فضائى، زمنى، أو صيغى ملحق بمسند) وفاعل Subject أو عامل Actant، وتشيِّد **كرستيفا** بهذه المقولات ماتدعوه «النموذج التطبيقى لتوليد فئات التعقيدات السردية فى البنية التتابعية للرواية».(٢٣) ويقوم النموذج بتوليد الأوصاف البنيوية عبر عمليات الضم المتكررة. ويلزم وجود فعل واحد على الأقل، وفيما عدا ذلك، يؤلف النحو المفردات بحرية كاملة: من الممكن أن يرد أى عدد من الأفعال؛ ويمكن إيراد أى عدد من الصفات بمعينات أو بدون معينات عند أية نقطة فى المتتالية؛ ويمكن إلحاق المعينات، دون تقيد بالعدد، بالأفعال والصفات. ومن نافلة القول، إن النموذج لا يشكل فرضية قوية بصدد بنية الرواية.

وتجادل **كرستيفا** بأن نموذجها يؤسس تصنيفاً لثمان بنى مختلفة، بيد أن كل ما ينتمى للحكى Récits تقريبا، سوف ينتمى فى الحقيقة لنمطها الأول: سلسلة من الأفعال والنعوت Qualifications، لها بعض المعينات الفضائية

والزمنية، والصيغية. ويمكن لنا أن نتصور العثور على أمثلة لنمطها الثالث (الذى يضم شخصية فقط وأفعالا Actions) والنمط الرابع (الذى لايضم سوى فعل Action مفرد بالإضافة إلى نعوت ومعينات، أو النموذج السادس الذى يتكون من أفعال فقط تقوم بإنجازها شخصيات عديدة)، على الرغم من أن هذه الأنماط يمكن أن تكون شواذا واستثناءات، أكثر منها أشكالا أساسية للنثر السردى - أما الأنماط الأربعة الأخرى، فتبدو مستحيلة أكثر من كونها مجرد حالات شاذة. وفى النمطين الثانى والخامس، تخلو الصفات من أية معينات، غير أنه حتى أكثر الأوصاف المحايدة («الرجل الطويل...») تقدم تعيينات صيغية (إنه طويل he is tall) ويخلو النمطان السابع والثامن من أية شخصيات، وإنما يقدمان أفعالا Actions فقط، بمعينات أو بدون معينات، غير أن هذا، على مايبدو، سوف يجرفنا بعيدا عن مملكة التخييل السردى كلية».[٢٤] ومن المستحيل تقريبا، استخلاص أية فرضية دالة من نموذج **كرستيفا**. إن المقولات نفسها لاتؤسس أية تصنيفات ملائمة للحبكات، ولاتوجد أية محاولة لتبريرها إلا بالإحالة إلى نموذج لغوى. لقد استبدلت **كرستيفا** بالطبع التقييدات التركيبية وبنى اللغة بتأليفات حرة للعناصر. ويبدو أنها كانت تفترض بأنه إذا كان بالإمكان وصف كل المتتاليات بلغة واصفة مستمدة من علم اللغة، فيترتب على ذلك بالضرورة، أن تكون الأوصاف واللغة الواصفة ذات طرافة وقيمة، سوى أن نموذجها وحده، يكفى للتدليل على أن الأمر عكس ذلك على طول الخط.

فإذا كانت محاولات **جريماس وليفى شتراوس** للعمل نزولا من تشاكل رباعى، ومحاولات **تودوروف وكرستيفا**، للعمل صعودا من مكونات الجملة، تبدو غير كافية بوصفها نماذج لبنية العقدة، فأى المقاربات نفضل إذن؟ إن على أية مقاربة تقوم بإنجاز ولو كفاية مبدئية، أن تأخذ فى اعتبارها سيرورات القراءة، حتى يتسنى لها تقديم تفسير للطريقة التى يتم بها تشييد الحبكات من الأفعال والأحداث التى تواجه القارئ، عوضا عن ترك الفجوات التى نعثر عليها فى مقاربات **جريماس وتودوروف**. أى أن عليها أن تدرس نوعية الحقائق التى تتصدى لتفسيرها. ففى قصة «**إيفلين** Eveline" **لجويس** مثلا، وهى قصة من قصص شعب دبلن، التى حاول **سيمور تشاتمان** Seymour Chatman تحليلها بنيويا، يمكننا تقديم تراتب ملائم للملخصات الحبكة:

(١) يفترض أن تقوم إيفلين بالهرب مع عشيقها لكى تبدأ معه حياة جديدة. لكنها فى اللحظة الأخيرة، تقوم برفض الفكرة.

(٢) بعد أن تقرر إيفلين الهرب مع عشيقها فرانك، لكى تبدأ معه حياة جديدة، تشرع فى تأمل حياتها الماضية، والراهنة، وتتساءل عما إذا كان عليها أن تمر بهذه التجربة. وتقرر الرحيل، لكنها تغير رأيها فى آخر لحظة.

(٣) توافق إيفلين على الهرب مع فرانك إلى الأرجنتين لتبدأ حياة جديدة، بيد أنها تجلس بعد ظهر اليوم الذى تقرر فيه الرحيل، إلى جوار النافذة، وتأخذ فى التطلع إلى الشارع الذى عاشت فيه حياتها، تزن ذكريات طفولتها السعيدة، وإحساسها بالانتماء، وواجبها نحو أسرتها فى مقابل قسوة أبيها الراهنة، وافتتانها بفرانك، والحياة الجديدة التى سوف تحياها معه، وتقرر ضرورة الهرب، وتزمع عليه. سوى أنها فى اللحظة التى تهم فيها بركوب السفينة مع فرانك، يتملكها رد فعل عنيف، جسدى على وجه التقريب، وترفض الرحيل.

ومن الواضح أنه يمكن لنا أن نختلف بشأن التفاصيل الواردة فى هذه الملخصات. غير أنها تبدو مقبولة فى العموم من حيث إنها تقدم وصفا لهذه الحبكة. ولقد اقتضتنا عملية التلخيص هذه، استبعاد تفاصيل كثيرة. وربما أمكن، أن نتفق بشكل واسع بصدد ماينبغى استبعاده: فمثلا، يتم إبلاغنا فى الفقرة الثانية بالعبارة التالية «مر الرجل الموجود خارج المنزل الأخير فى طريقه إلى منزله» إنه فعل Action، بيد أنه يمكن استبعاده من عرض الحبكة. وسبب ذلك ببساطة عدم انطوائه على أية نتائج. وعندما نقوم بقراءة القصة لأول مرة، لانعرف أى الأدوار يمكن تعيينها لهذه العبارة. سوى أنه عندما تخلو العبارات القليلة التى تتلوها من أى ذكر للرجل، فإننا نقرر أنها لاتمثل بذاتها عنصرا من عناصر الحبكة، وإنما تمثل

فقط، تصويرا للاحظة إيڤيلين العابرة، والتى سوف تغدو جزءا من الحبكة، تحت عنوان مثل «تأمل».

ويفرق **بارت** فى «مقدمة التحليل البنيوى للسرد» بين «الأنوية» التى تترابط مع بعضها البعض لكى تؤلف الحبكة، و«الوسائط» أو «التوابع» التى ترتبط بالأنوية، لكنها لاتؤسس فى حد ذاتها متتاليات. وسوف يكون هذا التمييز مفيدا باعتباره تمثيلا لجزء من سيرورة القراءة، إذا قمنا بتحديده على طريقتين: أولا، ليست الأنوية والتوابع، عبارات منفصلة بالضرورة داخل النص. ويمكن للنواة أن تكون تجريدا يتمظهر بفعل سلسلة من العبارات التى يمكن النظر إليها بوصفها توابعا لها. وينظر **سيمور تشاتمان** Seymour Chatman إلى عبارة «ذات يوم، كان يوجد حقل هناك حيث...» بوصفها النواة الثانية لـ «إيڤيلين». سوى أن هذه العبارة لاتنتمى بذاتها لتتابع الحدث. إنها ببساطة إحدى تجليات نواة «تأمل». ثانيا، إن النواة، والوسيط، مجرد مصطلحين متعالقين. إن مايمكن اعتباره نواة فى أحد مستويات بنية الحبكة، يمكن النظر إليه باعتباره تابعا فى مستوى آخر من مستوياتها. كما يمكن لتتابع من الأنوية، أن ينضوى تحت وحدة موضوعاتية. وعندما تتذكر «إيڤيلين» ماكان يجرى بينها وبين فرانك عندما كانا يتبادلان الغزل، فإن هذه الأفعال، برغم إمكانية تنظيمها بوصفها أنوية نطلق عليها مثلا «غزل سعيد»، يمكن أن تغدو - عند مستوى آخر - جزءا من الوحدة الموضوعاتية «الخصائص الموجبة للحياة مع فرانك».

ما الذى يتحكم فى سيرورة تحديد النوى والتوابع هذه؟ إن **بارت** يستعين بالنماذج الثقافية فى S/Z لكى يبحث عن إجابة:

> مهما يكن الشخص الذى يقرأ النص، فإنه يقوم بتجميع المعلومات تحت الأسماء النوعية للأفعال (سير، اغتيال، مواعيد). إن هذا الاسم هو الذى يخلق المتتالية. وتبرز المتتالية إلى الوجود فقط فى اللحظة التى نغدو فيها قادرين على تسميتها، ولأننا نتمكن من هذه التسمية. إنها تتطور طبقا لإيقاع عملية التسمية هذه، التى تسعى وتؤكد.[٢٥]

ويمكننا القول على أدنى المستويات، بأنه عندما اصطحب سارد **بلزاك** ساراسين، لقصف عربيد، فإنه يحول القارئ بذلك صوب حقيقة أن المتتالية القادمة يلزم قراءتها على ضوء نموذج الطقوس العربيدة التى سوف يتم تصوير لحظات عناصرها كنائيا عبر سلسلة من الأحداث: فتاة تسكب الخمر، رجل يغط فى النوم، نكات، هرطقات، لعنات يتم إطلاقها. ويتم استغراق العمليات التركيبية التى تنتج السلسلة عن طريق سيرورة استبدالية تمنح المكونات معنى عند مستوى النموذج الثقافى.[٢٦]

ويبدو أن **بروب** قد اعترف بأهمية مثل هذه الأنماط الثقافية، وذلك عبر تسمية العديد من وظائفه بأسماء تشكلت بالفعل داخل خبرة القراء (المعركة ضد الشرير، إنقاذ البطل، عقاب الشرير، المهمة الصعبة، إلخ) وبرغم زعم **بريمون** بأن «المهمة»، «والعقد»، و«الخطأ»، و«الخديعة»، إلخ، تمثل مقولات عامة تستخدم لتعيين الحبكة فى السرد، إلا أنه يمكن لنا أيضا القول بأن الروايات نفسها قد أسهمت بقوة فى إحساسنا بالأحداث الدالة فى حياة البشر - الأحداث القوية بما يكفى لكى تشكل قصة. وهكذا فإن المتتالية الأولى من «إيڤيلين» «جلست عند النافذة، ترقب المساء يغمر الجادة، مستندة برأسها إلى ستائر النافذة، وفى أنفها، رائحة الكريتون المعفر» تضطرنا للانتظار ريثما يحدث شىء يمنحنا مفتاحا لاسم مناسب. هل هى «بانتظار شىء ما؟ هل ترفض «القيام بعمل ما؟. هل هى «تفكر»، أو بصدد اتخاذ قرار؟ إن نماذجنا الثقافية تنتظرنا هناك. بيد أننا لانعرف بعد، أيا من هذه المظاهر يمكن الاعتماد عليه حتى يمكن الاستفادة به.

ماذا نعرف عن المتتاليات التخمينية؟ Proairetic هذا هو السؤال الذى يطرحه **بارت** فى نهاية S/Z:

> هى تلك التى تتولد عن فاعلية قرائية معينة وتسعى لتسمية متتالية من الأفعال بمصطلح متعال مقنع، والتى صدرت نفسها عن ميراث من الخبرة الإنسانية؛ ونمذجة هذه الوحدات التخمينية تبدو غير مؤكدة، أو على الأقل تلك التى يمكن أن نمنحها أى

منطق آخر غير منطق المحتمل، منطق العالم المنظم، منطق الذى حدث بالفعل، أو المكتوب ـ بالفعل؛ ولتنوع عدد المصطلحات وتنظيمها، فإن بعضها مستمد من مخزون عملى من السلوك التافه والعادى، (أن تطرق بابا، أو ترتب مقابلة)، بينما يُستمد البعض الآخر من متن مكتوب لنماذج روائية.(٣٧)

وبرغم ذلك، فلاداعى للتنازل السريع وترك النموذج فى هذه الحالة الذرية المتناثرة، لأنه عند القيام باختيار أى من هذه الأسماء للتطبيق، فإن القارئ يكون مسترشدا بالأهداف البنيوية التى تخلع معنى على مايتجه نحوه. وفى حالة « إيفيلين» مثلا، وبعد أن نقوم بتعيين النواة الأولى، «تأمل»، نظل بانتظار نواة بنيوية أكثر أهمية، ذلك أننا نكون على دراية بأن التأمل (الاستغراق) نفسه لن يؤسس قصة، وإنما ينبغى رده إلى مشكلة مركزية، أو قرار مركزى، أو حدث مركزى تستغرق الشخصية فى تأمله. وعندما نقابل المتتالية «لقد وافقت على الرحيل، وترك المنزل. فهل كان ذلك من الحكمة فى شىء» ويمكننا الاستعانة بهذا السؤال لكى يعمل بوصفه أداة البنية الرئيسية. إن «الاستغراقات والاسترجاعات السابقة واللاحقة، يتم تنظيمها طبقا لعلاقتها بالسؤال، ويضطرنا إحساسنا بما يمكن اتخاذه بنية مكتملة لانتظار جواب على السؤال، وفعل يخرج القرار إلى حيز الوجود. وحالما يتم تعيين البنية المهيمنة للقصة Recit، نغدو على دراية بكيفية التعامل مع أى من الأنوية والتوابع التى نقوم بافتراضها بعد ذلك» إنها تصور مايمكن أن يدعوه **جريماس** الحركة من مضمون معكوس، نحو مضمون محسوم، من عقد إلى آخر: إن موافقة « إيفيلين» على الهرب مع فرانك، والذى ينقض عقدها مع أمها، يتم تأكيده عن طريق قرار، يتم نقضه بواسطة الحدث الرئيسى الذى يستعيد العقد الأول.

والأهداف التى نتجه نحوها فى عملية تركيب Syn-thesizing حبكة ما، هى، بالطبع، أفكار لبنى موضوعاتية. فإذا افترضنا أن تراتب الأنوية محكوم برغبة القارئ فى الوصول إلى مستوى للتنظيم يتم عنده الإمساك بالحبكة كلها، فى شكل مقنع، وإذا سلمنا بأن هذا الشكل هو مايدعوه **جريماس وليفى شتراوس**، بالتشاكل الرباعى، ومايطلق عليه **تودوروف** «تعديل موقف»، و**كرستيفا** «التحويل»، فإن ذلك سوف يزودنا، على الأقل، بمبدأ عام يمكن تتبع آثاره عند مستويات أدنى. وسوف يتوجب على القارئ القيام بتنظيم الحبكة بوصفها معبرا نمر عليه من حالة إلى حالة، وينبغى أن يكون هذا العبور أو الانتقال إلى الحد الذى يعمل فيه باعتباره تمثيلا للموضوعة. ويجب أن تكون النهاية تحويلا للبداية حتى يمكن استخلاص المعنى من إدراك التشابه والاختلاف. ويفرض هذا قيودا على الطريقة التى نقوم فيها بتعيين البداية والنهاية. وبالإمكان إرساء سلسلة سببية متماسكة يتم على أساسها قراءة الأحداث المتباينة باعتبارها مراحل باتجاه هدف ما، أو بوصفها حركة دياليكتيكية تتعالق فيها الأحداث بوصفها نقائض، يحمل تعارضها المشكلة التى تستوجب الحل. ويكون لهذه النقائض نفسها أثرها عند مستويات أدنى من مستويات البنية. وسوف يتكئ القارئ فى تأليفه لحالة أولية أو نهائية، على سلسلة من الأفعال التى يقوم بتنظيمها فى تتابع سببى، حتى يغدو ما يسمى بالحالة التى تتطلبها بنية موضوعاتية أكبر، فى حد ذاته، تطورا منطقيا، أو، يمكن له قراءة سلسلة من الأحداث، بوصفها تصويرا لحالة عامة تعمل باعتبارها حالة أولية، أو نهائية فى البنية الكلية.

ويمكننا عند التصدى لتحديد الأشكال الموضوعاتية التى تحكم تنظيم الحبكات عند أكثر المستويات تجريداً، اللجوء إلى نظرية فى الحبكات النمطية أو الاتفاقية، كنظرية **نورثروب فراى** Northrop Frye. إن مقولاته الأربع: الربيع، والصيف، والخريف، والشتاء، ـ مقولات نمطية وبنى موضوعاتية أو رؤى عن العالم فى ذات الوقت. وتتجاوب مع موضوع «الربيع» حبكة «انتصار الحب» الكوميدية: يقوم مجتمع مقيد بوضع العراقيل، التى يتم التغلب عليها والانتقال إلى حالة جديدة إدماجية من حالات المجتمع. وتضم حبكة «الخريف» المأساوية، تبدلاً سلبياً للعقد: الانتصار على العراقيل، والخصوم (آدميين، طبيعيين، أو مقدسين) والانتقام؛ وإذا تمت مصالحة، أو عودة للاندماج، فإنها تتم عبر صيغة تضحوية، أو فى عالم

آخر. والحبكة المفضلة لموضوع «الصيف» هى قصص المغامرات الخيالية، برحلاتها المهلكة، ونضالها الفارق، وإعلائها للبطل. ويعكس موضوع «الشتاء» الحبكة الرومانسية بطريقة تهكمية ساخرة: تثبت المغامرة فشلها، ولايتم تحويل المجتمع، ويتعلم البطل أن ثمة لامهرب من العالم بغير الموت أو الجنون.(٢٨). وتمثل أشكال من هذا النوع، نماذج تساعد القراء على تحديد وتنظيم الحبكات: إن المعنى الذى يشكل تراجيديا أو كوميديا هو الذى يمكننا من تسمية الأنوية، لكى تغدو ذات - وثاقة موضوعاتية.

وإذا ماقام البنيويون بعمل استقصاء لهذه المشكلات، فسوف يعثرون على سلف مميز فى الشكلانى الروسى ڤيكتور **شكلوڤسكى**، الذى يعد واحدا من القلائل الذين أدركوا أنه يجب على دراسة «بنية الأقصوصة والرواية» أن تكون محاولة لتفسير الحدوس البنيوية للقراء وذلك من خلال دراسة توقعاتهم الشكلية. ويسأل **شكلوڤسكى** «ماالذى يلزم لكى نشعر بأن قصة من القصص قد تم استكمالها؟» «إننا نشعر أحيانا أن القصة لم تنته بعد. ما المسئول عن هذا الانطباع؟ وأى البنى ترضى توقعاتنا الشكلية؟» (٢٩) ويقوم **شكلوڤسكى** بفحص بعض أنماط التوازيات التى تنتج، على ما يبدو، حبكات مرضية من الناحية البنيوية: الانتقال من أحد أشكال العلاقة بين الشخصيات، إلى ما يخالفها، من نبوءة أو خوف من شىء ما، نحو تحقيق لهذه النبوءة، من مشكلة نحو حلها، ومن اتهام زائف، أو تمثيل سىء لموقف إلى تقويم لهذا الاتهام أو التمثيل. سوى أن أهم النتائج التى توصل إليها **شكلوڤسكى** ترتكز على رواية الحدث، والنهايات الممكنة لهذه الروايات. إننا على وجه العموم، بحاجة إلى خاتمة، تغلق، عبر تمييزها لنفسها عن بقية السلسلة، هذه السلسلة، وترشدنا إلى الطريقة التى نقرؤها بها. وسوف يطلعنا الوصف الذى يرد فيما بعد بعشر سنوات، بما إذا كان علينا أن نقرأ السلسلة على أنهامراحل فى عملية انحدار البطل، وتخليه عن الوهم، أو تصالحه مع الوسط الذى يوجد فيه، إلخ. غير أن هناك أيضا ما يدعوه **شكلوڤسكى** «النهاية الوهمية» - وهى حالة مفرطة تصور بشكل طريف، قوة التوقعات الشكلية للقراء، والبراعة المستخدمة لإنتاج إحساس بالاكتمال. «عادة ما تكون توقعات حول الطبيعة، أو الطقس الذى يشكل مادة لهذه النهايات الوهمية... ويتم إيراد هذا الحافز بوصفه موازاة للقصة السابقة، والتى بفضلها تبدو الحكاية مستكملة».(٣٠)

إن وصفا لحالة الطقس، يمكن أن يهيئ نهاية مرضية. ذلك أن القارئ يضفى عليه تأويلا استعاريا أو مجازيا، ثم يقوم بقراءة هذا الوصف الموضوعاتى طبقا للأفعال ذاتها. ويورد **شكلوڤسكى** على سبيل التمثيل فقرة مختصرة من Le Diable Bolteux (الشيطان الأعرج) حيث يتوقف أحد المارة لكى يساعد شخصا أصيب إصابة قاتلة فى إحدى المشاجرات، فيتم القبض على هذا الشخص نفسه «إننى أطلب من القارئ ابتكار وصف لهذه الليلة فى سيفيل، أو للسماء اللامبالية، ويقوم بإلحاقه بالقصة» ومن المؤكد أن **شكلوڤسكى** على حق. وسوف يمنح مثل هذا الوصف القصة بنية مرضية، لأن السماء اللامبالية، تقدم صورة موضوعاتية يمكن قراءتها باعتبارها تحديدا وتأكيدا لدورة الحادثة السابقة فى الحبكة. وبالتشديد على المفارقة الساخرة Irony للقصة، فإنها تقوم بعزل الحركة التهكمية للحدث، بوصفه بنية مهيمنة للحبكة.

ويبدو أن **شكلوڤسكى** قد أدرك أنه يتعين على تحليل بنية الحبكة أن يكون دراسة لسيرورة البنينة، التى بفعلها تتشكل الحبكات، وهو يعرف أن واحدة من أفضل الطرق للكشف عن ماهية المعايير الفاعلة، هى تعديل النص ودراسة الكيفية التى يتغير بها أثره. ويلاحظ **بارت**، أن على محلل السرديات أن يتمتع بالقدرة على تخيل «النصوص المضادة - Counter texts»، وضلالات النص المحتملة، وأى شىء يمكن اعتباره فضائحيا فى السرد. وسوف يساعده هذا على تعيين المعايير الوظيفية. إن مهمة المحلل إذن، ليست تطوير تصنيف للحبكات أو لغات واصفة جديدة لشرحها، ذلك أنه يوجد عدد لا حصر له من هذه التصنيفات واللغات الواصفة. إن على المحلل أن يحاول، كما يقول **بارت**، تفسير «اللغة الواصفة داخل القارئ نفسه»، «لغة الحبكة التى تكمن داخلنا» .

الهوامش

(١) s/z, P.210
(٢) PP. 1,
(٣) ibid, p.s
(٤) pp. 1,2
(٥) p. 14
(٦) p. 20
(٧) p.92
(٨) Le message narratif, p. 10
(٩) ibid p.15
(١٠) Figures II, pp 94
(١١) s/z p. 26
(١٢) s/z p 82
(١٣) s/z, pp. 91 - 2, 215 - 16
(١٤) Du Sens, P. 191
(١٥) ibid, PP 200, 9
(١٦) ibid, PP 198 - 9
(١٧) Littérature et Signification, PP, 56 - 7
(١٨) P.27 - 49
(١٩) P.19
(٢٠) P.84
(٢١) P.P. 14 - 17
(٢٢) P.63
(٢٣) PP. 129 - 30
(٢٤) P. 132
(٢٥) P.26
(٢٦) S/Z, P.163
(٢٧) P.209
(٢٨) Anatomy of Criticism, P P, 158 - 239
(٢٩) PP. 170 - 1
(٣٠) PP. 176 - 7



إسماعيل المهدوى

Satanic Verses

كتاب سلمان رشدى هل يعتبر «رواية»؟!

نظرات علمانية: للتعرّف على حقيقة الكتاب

تنويه

كاتب هذه السطور ليس من المشتغلين بالأدب ولا بالنقد الأدبى، رغم أنه قارئ للأدب وللقصة بمختلف مصادرها فى مختلف العصور . وعلى أساس ذلك، وبالاعتماد على التعريفات المتفق عليها لأنواع القصص، يقرر أن كتاب **سلمان رشدى** « أيات شيطانية» لا يمكن اعتباره قصة من أى نوع كان . وسيقدم للقارئ لمحات وعينات تثبت ذلك - فى الإطار الذى يسمح به الرأى العام وظروف النشر .

ومن ناحية أخرى، نرجو من القارئ الكريم - قبل الدخول فى الموضوع - أن يتجنب أى ربط بين هذا المقال وبين بعض الأحداث والقعقعات السياسية أو الإدارية المضادة للعلمانية وللاجتهاد الفكرى عموما، أو بين هذا المقال وبين بعض القرارات الفقهية والقضائية والفتاوى المضادة وما إلى ذلك - ناهيك عن أهواء وانطباعات العامة الذين يمارسون الحرب دائما ضد أى تجديد حر فى التفكير وفى ميدان العقل بشكل خاص .

ذلك أن كتاب سلمان رشدى - والحق يقال - ليس اجتهاداً فى التفكير ولا تجديداً فى الأدب؛ ولا هو من الناحية الفكرية تحليلاً «علمانيا» لموضوع معين أو موضوعات معينة ! بل ولا يمكن اعتباره على الإطلاق عملا فكرياً « لادينياً»، لأن الفكر اللادينى له مواصفات وتحديدات عقلانية ومنطقية خاصة، تجعله مختلفاً جذرياً عن الأعمال والكتابات أو المواقف والعبارات « العدمية» - أى الإنكارية البحتة المفرغة من المبادئ والمعتقدات البديلة.

ومن هذه الملاحظة، نجد من الضرورى توضيح بعض التحديدات العقائدية العامة، التى تفيد فى إلقاء الضوء على حقيقة اتجاه ذلك الكتاب، حتى لا يحدث خلط بين تلك الاتجاهات فى ظلام اللاتحديد! أو على حد تعبير أحد الفلاسفة : لكى لا نرى فى الظلام أن كل البقر أسود أو ذو لون واحد! فما بالك بالخلط بين البقر وغير البقر ؟!

ولنبدأ أولا بإلقاء نظرة على الكتاب من حيث الشكل .

الكتاب وصاحبه

الكتاب باللغة الإنجليزية فى حوالى ستمائه صفحة من القطع الكبير. صدرت طبعته الأولى فى لندن عام ١٩٨٨ فى سلسلة بنجوين / فايكنج، بعنوان: The Satanic Verses.

والمؤلف **سلمان رشدى** مولود فى بومباى بالهند عام ١٩٤٧. لكنه هاجر وأقام فى لندن، حيث أصبح عضواً فى «الهيئة الاستشارية لمعهد الفنون المعاصرة»، وزميلا فى «الجمعية الملكية للأدب»، وعضواً فى هيئة الإنتاج «بمعهد الفيلم البريطانى»، إلخ!! ولأن أبواق (أو بالأحرى منافيخ) الإعلام العالمى جعلت منه طبلة ضخمة جوفاء، فإن أعماله الأدبية (وأرجو الا تكون من النوع غير الأدبى المتمثل فى الكتاب المذكور، لأننى للأسف أو لحسن الحظ لم أقرأ له غيره!) قد تُرجمت إلى عشرين لغة بالتمام والكمال!! ومن المؤكد أن عدد اللغات زاد بعد صدور كتابه الشيطانى عام١٩٨٨!

* الترجمة الدينية الشائعة لعنوان الكتاب معروفة، وهى: «آيات شيطانية». لكن العنوان يقبل فى الحقيقة ترجمة أخرى، تعبر عن ذلك الكتاب نفسه وترجع إلى المؤلف نفسه. ذلك أن إشارته إلى «سورة النجم» وموضوع الغرانيق أو اللات والعزّى ومناة، هى إشارة عابرة سريعة ومحصورة، وتوضحها فى الحقيقة كلمات أخرى مكررة عن اسم بطل الكتاب الممثل السينمائى الهندى **جبريل فاريشتا** ـ الذى يعتبر تقريبا رمزاً للمؤلف نفسه! ويقول عنه إنه كان مزدوج الاسم، أى بطريقة تشبه ما يسمى فى العربية «كلمات الأضداد»: حيث كان يسمى جبريل، كما يسمى ايضا الشيطان!!

وفى إشارات اخرى كثيرة، تشعر من ثم أنه يريد أن يقول إن صفحات كتابه ذاك، هى نفسها الروايات أو المرويات الشيطانية (ولاحظ أن هذه كلها من ترجمات كلمة Verses). ذلك أن ما تصوره **سلمان** عن اختلاط مصادر الوحى، جعله يعطى نفسه هو ايضا «حق» تدوين إملاءات الكلام المنفصل والمتقطع ـ لكن من مصدر الشيطان!

وفى هذا، يجب أن نلاحظ ـ أولا. أن الشيطان عنده وعند أمثاله، وايضا فى بعض عصور السحر الأسود فى أوروبا، كان يعتبر معبوداً له عابدون وأتباع. ومن ناحية ثانية، فمواد كتابه عبارة عن مزق ممزقة من الحكايات أو قطع الحكايات المتراكمة عشوائيا بعضها على بعض بدون ضابط ولا رابط ولاخيط جامع! وهذا النوع من «المتفرقات» «المرصوصة أو المنظومة أو المترجمة جنبا إلى جنب، هو من المعانى الأصلية لكلمة Verses . ولهذا، فالأدق أن تكون ترجمة العنوان: «كتابات شيطانية» أو «حكايات شيطانية». وهذا أقرب إلى موضوعه كما سنرى.

* يبدأ الكاتب الشيطانى فى صدر كتابه بكلمة للمؤلف البريطانى **دانييل دى فو** (صاحب رواية «روبنسون كروزو»)، يجعلها شعاراً للكتاب. والكلمة تتحدث فى إعجاب عن «الشيطان» لانه جوّال سوّاح طليق لا يحب الاستقرار أو الثبات!!

وينقسم الكتاب بعد ذلك إلى تسعة فصول (أو بالأحرى أبواب)، تكاد تكون مقطوعة بعضها عن بعض! وكل فصل أو باب ينقسم إلى فصول فرعية مرقمة، يبدأ كل رقم منها فى صفحة جديدة. ثم بعد ذلك، ينقسم كل فصل فرعى يحمل رقماً، إلى عدة بنود أو تقسيمات فرعية كثيرة ـ لكلٍ منها علامة تفصله عن غيره. وهذه التقسيمات المتعددة، تعبر فى حد ذاتها وشكليا، عن تبعثر وتشتت وعدم ترابط موضوعات الكتاب!!

وقد تعجبت كثيرا حين قرأت بعد صدور الكتاب تعليقاً مسلسلا ضده فى صحيفة كبرى هنا، كتبه مشتغل سابق بالسياسة، جعل فيه للكتاب موضوعا سياسيا أيديولوجيا متكاملا، عن الصراع بين الماركسية فى الهند وغير ذلك من المذاهب، إلخ! ولا أعرف من أين اتى بهذه الفكرة البوليسية عن الكتاب!! وربما يكون قد ترجمها عن تعليق **لسلمان رشدى** نفسه أو لأحد أنصاره، فى مقالاتهم المكررة التى أزعجوا بها قراء النقد الأدبى الإنجليزى، وحاولوا فيها اختراع فكرة ما أو شىء ما محدد المعالم يضيفونه إلى تلك الصفحات الضخمة التى تشكل كومة من الخطرفات الشيطانية!! أما فى الكتاب نفسه، فلا يشير إلى ذلك الصراع المزعوم إلا فى الصفحة

الأخيرة تقريبا: عند اعتراف جبريل بإصابته بالجنون ثم انتحاره!!

تحديدات عقائدية وأدبية

قلنا إن هذا النوع من الكتابات أو الكلمات الشيطانية (شكلا أو موضوعا)، يندرج من حيث التصنيف العقائدى فيما يسمى الاتجاه «العدمى» Nihilism. وهذه الكلمة مشتقة من nihil باللاتينية أى nothing/ لاشيء. ولهذا، تترجم أيضا الاتجاه أو المذهب الإنكارى، لأنها عبارة عن إنكار سالب للمبادئ والقيم والمعتقدات العقلانية - وليست فقط إنكاراً لبعض العقائد الدينية. ومن السهل جدا أن تلقى بين الناس من يرفض ويسبّ الأديان - ليس لأسباب عقلانية أو عقائدية طبعاً، ولكن للتعبير عن التحلل المطلق من كل شىء!! أو بتعبير **فرويد** وزبانية الطب الفرويدى: «التحرر» الذهنى والنفسى من «عقد» الضمير والمبادئ!

وفى مقابل ذلك، نجد مثلا أن «العلمانية» secularism، لاتعنى أكثر من تناول الموضوعات أو بعض الموضوعات من زاوية الوقائع الدنيوية العملية، بدون الدخول فى الجوانب والاعتبارات الدينية. أما الاتجاه اللادينى irreligious، فهو الاتجاه الذى «يرفض» الأديان ولا يقتصر على تجنبها والابتعاد عنها. ثم هناك أيضا الاتجاه المضاد للأديان أو المعادى للأديان anti-religious وهذا اتجاه يحارب أو يكافح الأديان، ولا يكتفى برفضها . وفى التاريخ فى فجر الإسلام، نجد أمثلة كثيرة لكل نوع من هذه الأنواع أو الاتجاهات، والمواقف المختلفة إزاء كل منها .

** أما من حيث التحديدات الأدبية المتعارف عليها، فمن المعروف أن « القصة» من أى نوع كانت، يجب أن تقدم تسلسلا لوقائعها وأحداثها يشكل تركيبة واحدة محبوكة بدرجة كافية. وحتى لو لم يكن للقصة «عقدة» أو «مدار» (تدور منه أو حوله)، فيجب على الأقل أن يكون لها مسار واحد مترابط، وأن يتوفر فيها عنصر القابلية للتصديق the make - believe أو حتى عنصر القابلية للمتابعة العقلية والتصور المترابط. وهذا ينطبق على القصة القصيرة، بقدر ما ينطبق على القصة الطويلة أو الرواية roman/novel. وإلا فإنها تعتبر مجرد «حكاية» tale، أو سرد حكائى recit/ narration.

وعلى سبيل المثال، فمن المعروف أن «ألف ليلة وليلة» مثلا، تعتبر «مجموعة حكايات»، ولا تعتبر «قصة» أو «رواية» بأى معنى من المعانى. والحقيقة أن كتاب **سلمان رشدى**، يعتبر مجموعة أو مجموعات من الحكايات - لكن ذات اتجاه مضاد للإسلام ولتاريخ فجر الإسلام، وفى تركيبات من الخطرفة اللاعقلية اللامنطقية غير المفهومة وغير المبررة!! Phantasmagoria!!

وهذا ينقلنا إلى محاولة جديدة لتحديد أو تعريف ما يسمى أدب «اللامعقول» أو «العبث» ذلك انه لا يمكن بداهة أن نلصق هذا العنوان على أى كلام أو أى خطرفة، فتصبح بذلك قصة أو مسرحية من نوع اللامعقول!! وإن من يقرأ أو يتأمل قصص **فرانز كافكا** مثلا (وهى تجمع بين الواقعية وبعض المفارقات أو المفاجآت اللامعقولة)، وأيضا قصص اللامعقول المعروفة التى كتبها فى الخمسينيات والستينيات **يوجين يونسكو** Ionesco **وصمويل بيكيت** Beckett وغيرهما، يلاحظ بوضوح: ليس فقط أنها تعبر عن لامعقولية الواقع وليس عن لامعقولية المؤلف، بل يلاحظ أيضا أن لامعقوليتها هى رغم ذلك من النوع المقبول والمبرر منطقيا وعقليا!! بل حتى الأدب الرمزى يراعى المنطق والعقل فى سياقه الرمزى، حتى يستطيع أن يؤدى دور «الإيحاء» المطلوب - بتعبير الشاعر الفرنسى **ستيفان مالارميه** Mallarmé. وليس أدل على ذلك، من أن أرقى أدب العقلانية القديمة - مثل «كليلة ودمنة» - كان يستخدم الرمزية الصريحة المباشرة!

وهذا هو الفرق بين اللاعقلى اللامنطقى، وبين أدب اللامعقول الذى تتوفر فيه صفة التبريرية justifiability وصفة المنطقية logicality . وهذان شرطان يدخلان فيما أشرنا إليه من قبل باسم the element of make - believe.

لكن هذه الشروط وهذه العناصر الضرورية، لاتكاد توجد فى حكايات **سلمان رشدى**!!

خذ مثلا فى حكاياته الشيطانية :

ـ شخص يسقط فوق إنجلترا بعد جولة فى الجو!!

ـ امرأة تركب هى وأبناؤها المصعد إلى أعلى فى اتجاه السماء (تنفيذاً لأوامر عشيقها الذى كان اسمه جبريل!)، ثم تلقيهم وتلقى بنفسها من أعلى، فيموتون جميعا. لكنها مع ذلك تبقى حية - بدليل أن عشيقها كما يقول المؤلف الشيطانى: «رآها بعد أن ماتت! بل رآها عدة مرات»!!

ـ أحد الأشخاص اكتشف أنه برز له قرنان فى رأسه!! ثم بعد فترة، اكتشف أيضا أن الشعر الكثيف زاد فى فخذيه حتى الركبتين، ثم تحولت قدماه إلى حافرين!!

ـ الطائرة المختطفة التى تحطمت، كانت قد هبطت تحت سيطرة قراصنة الجو فى واحة صحراوية اسمها «الزمزم»!! واستمرت هناك ١١١ يوما تحيط بها السيارات المصفحة والجنود المسلحون والدبلوماسيون، ثم قرروا الرحيل إلى أوروبا، لتتحطم الطائرة فوق إنجلترا!! وهناك ولد البطل الشيطانى هو وأحد زملائه ميلادا جديدا بعد سقوطهما من الطائرة! ثم أخذ يسترجع بعض الحكايات الإسلامية عن مدينة «الزمزم» هذه التى يسميها أيضا «مدينة الجاهلية»!! ولأن الشىء بالشىء يذكر، يسترجع بعض الخطرفات أيضا عن واحة أخرى اسمها «يثرب»، ثم عن «ميديان» وموسى وسيناء ومصر!!

ـ عندما حاول صلاح الدين شامشا إقناع رجال البوليس فى بريطانيا بأنه يحمل الجنسية البريطانية وأنه وصل إلى بلادهم بسبب حادث تحطم طائرة كان يركبها اسمها «البستان»، ضحكوا طبعا ولم يصدقوه!! وأطلقوا عليه الكلاب وضربوه!! وهنا، شعر بأن قرنى ماعز برزا فجأة فى صدغيه!! أما زميله جبريل فاريشتا، فقد صدّقه رجال البوليس واحترموه، لأنهم رأوا هالة ضوئية تحيط به!! وحاول صلاح الدين شامشا الاستغاثة به، لكن اتضح أنه خانه وتبرأ منه!

ـ شامشا ذو الحافرين، حاول أن ينهض من السرير ليمشى، لكنه سقط لأنه لم يكن قد تعوّد بعد على استعمال الحافرين!

ـ أحد أصدقاء صلاح الدين ممن كانوا يشتركون معه فى المظاهرات ضد هارولد ويلسون ومن أجل السلام، ذهب إلى منزله وحل محله فى الحياة مع زوجته. لكن فجأة، وبينما كان الاثنان عاريين، اقتحم المنزل حيوان بشرى ، اتضح أنه صلاح الدين نفسه!!

وأظن أن هذه الأمثلة، تكفى للتعبير عن أن الخطرفات اللاعقلية اللامنطقية التى يمتلىء بها الكتاب، لا يمكن أن تندرج فى أدب القصة اللامعقولة ولا أدب القصة المعقولة!!

لمحات عن مجموع الكتاب:

فى السطور التالية، سنحاول أن نقدم للقارئ سرداً «عينيا» لأبرز مواد الكتاب ـ أى من خلال العينات المباشرة لكن السريعة ـ التى يمكن أن تعطيه صورة حية متتابعة لخطرفات تملأ ستمائة صفحة من القطع الكبير.

* الفصل أو الباب الأول، عنوانه «الملاك جبريل». يتحدث عن نجم سينمائى هندى مشهور اسمه جبريل فاريشتا، كان معه صديق هندى آخر اسمه صلاح الدين تشامشا. وهو ممثل هندى يقال إنه «صاحب ألف صوت». الاثنان سقطا من طائرة دمرها بعض قراصنة الجو. وأخذا يتجولان ويطيران فى الجو بطريقة جولات البرزخ والعالم الآخر، حتى سقطا فوق إنجلترا، حيث ولدا من جديد ولم يموتا! «عيد ميلاد سعيد»!

وتأتى بعد ذلك صفحات عن «تناسخ الأرواح»، ستضاف إليها صفحات أخرى عن «تماسخ الأرواح والأجساد ـ أى تحوّلها تدهويا بالمسخ إلى حيوانات Metamorphosis أدنى! وهذا بالإضافة إلى صفحات فى هذا الفصل وغيره، عن السؤال: «هل الله موجود؟!»، و«هل يوجد شيطان؟!». وبديهى أن أى مجموعة أشخاص يمكن أن يشربوا الخمر ويتناولوا المخدرات ليناقشوا مثل هذه المشاكل الفلسفية العميقة، فلا تحصل منهم طبعا إلا على خطرفات وتخليطات مشابهة، لا تفيد العقل ولا التفكير من أى نوع كان!!

* الطائرة التى سقطت اسمها «البستان» (= الجنة). والاسم الأصلى لجبريل فارشتا هو: إسماعيل نجم الدين. لكن

أعطوه اسم جبريل لأنهم قالوا إنه «مبارك/ صاحب بركة» وكانت أمه تطلق عليه اسما آخر للتعبير عن المعنى نفسه، هو: «شيطان»! ماتت أمه، ثم مات أبوه. وعاش فى عالم تحدث فيه أحيانا معجزات وأحداث غيبية. ولهذا، «كان يؤمن بالله والملائكة والجن والعفاريت». وكان شكله وسيما، فاستخدموه فى ستوديو سينمائى، وأعطوه ذلك الاسم «جبريل فاريشتا». وبعد ذلك استخدموه فى الأفلام «اللاهوتية» الهندية فى دور بعض آلهة الهند. أصيب فجأة بعد تمثيل أحد الأفلام بنزيف دم شديد ومستمر، قالوا له إنه «من فعل الله» بدون سبب! فلما شفى منه، فقد الإيمان الدينى، وأخذ يأكل لحم الخنزير!

صديقه الذى كان معه فى الطائرة، اسمه صلاح الدين شامشا أو سامشا (أى شمس). كان فى طفولته هو أيضا من الأولياء المباركين، بدليل أنه عثر وهو طفل على محفظة مملوءة بالنقود! لكن حدث فى أحد الأيام وهو فى الطريق أن اجتذبه أحد «فقراء» الهنود ـ مجرد هيكل عظمى لرجل! واعتدى عليه جنسيا!! وحاول الفرار من منزله فى بومباى. لكن والده الذى لم يعرف السبب، أرسله إلى جامعة لندن للدراسة. وهناك حصل على الجنسية البريطانية. لكن أسرته وعشيقته الهندية، الخ، استمروا فى محاولات استرجاعه إلى الهند من أجل الهند! وكان من هؤلاء أيضا منتج سينمائى ماركسى وأفراد من أسرة غاندى!

وسافر فى أحد الأيام إلى منزل أبيه فى الهند. وأخذ يتأمل الصور والتحف الإسلامية المغولية التى ترجع إلى القرن السادس عشر! واشتكى له أبوه من أن الحكومة الهندية رفضت أن تستلم هذا التراث بشرط وضعه فى مكان مناسب، بينما الأمريكان يلحون على شرائه وهو يرفض. فتعجب صلاح الدين كيف يبيعون أنفسهم كل يوم للأمريكان، ثم يرفضون أن يبيعوا لهم بعض الصور!

وترك شامشا الهند إلى لندن، وركب الطائرة المنكوبة التى دمرها القراصنة. وفى الطائرة قابل جبريل فاريشتا. ورأى أيضا رجلا أمريكيا من العسكريين السابقين يقول إنه جندى فى «جيش الرب» أو «الحرس المسيحى». وهو من جماعات الروتارى، كان يلقى محاضرة فى نادى الروتارى فى كيرالا. وموقفه هو استخدام العلم فى خدمة الدين، بدلا من استخدام الدين ضد العلم! من ذلك مثلا، استخدام معادلات **أينشتين** فى تفسير الوجود الغيبى!! ومع ذلك، يقول إن **داروين** هو سبب انتشار الإلحاد وانتشار المخدرات فى أمريكا! وقد أصابته رصاصة من أحد قراصنة الطائرة، فلم تقتله لكن قطعت لسانه فقط! فأفرجوا عنه، لأن من يفقد لسانه يكسب الحرية!!

الباب الثانى عنوانه ماهوند (= ماهومد). وفيه استرجاعات مختلطة عن مدينة الزمزم التى هبطت فيها الطائرة ثلاثة شهور تحت سيطرة القراصنة. ويسمى «أبو سفيان» باسم «أبو سمبل». وفى تخليط لامنطقى غريب، يخلط كلامه عن القوافل والتجار ومواقد النار ليلا فى تلك المدينة، بالكلام أيضا عن «القصور العالية» و«النوافذ الزجاجية» و«العربات التى تجرها الحمير» الخ الخ! وهذه الخطرفات تعبر عن جهل بأبسط معلومات التاريخ!! فمثلا لم تكن توجد نوافذ زجاجية إذ ذاك، ولم تكن توجد حمير إلا فى أعمال الزراعة فى خيبر وبعض مواقع اليهود!! (بدليل أن المسلمين حين استولوا على بعض الحمير بعد فتح خيبر، لم يكونوا يعرفون هل يؤكل لحمها أم لا!).

ويخترع فى تخليطاته أعاجيب عن مدينة «التجار» أو «الجاهلية» هذه، وأنواع العطور والقماش والحرير التى توفرت فيها!! ويحكى عن رقص البطن والأغوات والعبيد الأتراك(!!) وتدخين الحشيش وما إلى ذلك ـ وهذه كلها من بنات خزعبلاته طبعا!! ويحكى عن اجتماع «الطقوس الدينية» مع «الإباحية والخمر والدعارة والقمار» فى الجاهلية. وينتقل بعد ذلك إلى فترة الإسلام ليوسع تخليطاته إلى أشخاص المسلمين الأوائل. وحين يذكر موضوع «سورة النجم» و«الغرانيق» الثلاثة، يحاول بذلك فى الحقيقة أن يبور أوهامه العدمية عن وحدة واندماج

الشـيـاطين والملائكة، أو الشـيطان ورئيس الملائكة، ومن ثم شخصه هو نفسه والشخص الذى يتلقى الوحى!! (انظر مثلا ص ١٠٩ ـ ١١٢).

* وتأتى بعد ذلك صفحات كثيرة من البذاءة والتخليط عن هند وغيرها من نساء مكة، ثم عن زوجات النبى، الخ. ويناقش معنى كلمة «إسلام»، ويقول إنها تعنى «الخضوع « Submission.

* الفصول التالية بعد ذلك، عن انجلترا والأرجنتين، إلخ!

وكلما احس بانه قفز قفزة لامنطقية واسعة، يبدأ كلامه بعبارة تشبه عبارات شعراء الربابة: «كان ما كان فى قديم الزمان»!!

* وفى أحد الفصول، يناقش المشاكل التى حدثت بين صلاح الدين شامشا وبوليس الهجرة البريطانى، وكيف نقلوه إلى مستشفى ـ يبدو أنها مستشفى مجانين! ويستمر فى الحديث عن «الأصوات» التى يسمعها، وعن «الرؤى» التى يراها!! ثم يشير إلى احتمال أن تكون هذه الحكايات مجرد «هلوسات» (شيطانية أو غير شيطانية لا يهم). ولهذا، يحكى عن بعض المرضى الذين عرفهم هناك! فأحدهم بجسم إنسان ورأس نمر مفترس. والثانى تاجر من نيجيريا له ذيل! وتوجد امرأة جاموسة، وامرأة أخرى جلدها من الزجاج!! ثم إن المسوخ التى يحكى عنها لم تقتصر على مملكة الحيوان، بل يحكى أيضا عن أشخاص تحولوا إلى حشرات كبيرة أو نباتات!! وقد استطاع هو ومجموعة أخرى أن يدبروا عملية فرار من المستشفى إلى شوارع لندن!!

وفى فصل آخر، يعترف **جبريل فاريشتا** بأن «الله قرر معاقبته على عدم الإيمان بدفعه إلى الجنون»!! ولهذا، كان أحيانا يصرخ فجأة بدون سبب، وأصبح الناس يعاملونه باعتباره مريضا، حتى اقتنع هو نفسه بأنه فقد عقله. وأخيرا قابل مدرسه هندية تعرفه، وتعجبت عندما عرفت أنه رجع إلى الحياة، فسقط مغشيا عليه بين يديها!

* الباب الرابع، بعنوان «عائشة» (بحجة انه يقصد الامبراطورة عائشة والأمير أغاخان، الخ)! ويتحث عن السافاك الايرانى وشبكاته فى لندن. ثم فجأة يقفز إلى سلمان الفارسى وبلال فى قريش!

وفجأة أيضا، يقفز مرة أخرى إلى آخر الأنباء إذ ذاك فى إيران! يشير إلى **الإمام الخومينى** الذى تولى السلطة فى طهران عام ١٩٧٩ ـ لكن يذكره باسم «الإمام» فقط. يقول إنه يحاول أن يكسب الإعلام وأجهزة الراديو فى الغرب، لأن مهنته خداع التاريخ والشعوذة على التاريخ! لكنه لا يلبث أن يستدرك ويشعر بان **الخمينى** أضعف من أن يخدع أو يكسب الغرب، وأن الغرب هو الذى استطاع على العكس أن يفرضه! يقول مثلا فى حوار بين الإمام وجبريل فاريشتا: «الا ترى كيف يحبوننى (أى جماهير المسلمين).. اذهبوا واستشهدوا وموتوا!». لكن جبريل أجابه قائلا: «هذا ليس حبًا ولكنه كراهية! وإلا لما دفعوهم إلى يديك!».

ثم يقول: هكذا حل الصراع بين الإمام والامبراطورة، محل الصراع بين الجاهلية ويثرب! فالقصة لا تنتهى، ولكن فقط تتغير الأسماء.

* بعد ذلك، يقفز إلى قصة أخرى لا علاقة لها بهذا كله، ولكنها تتعلق بقرية من قرى الهند! ثم يقطعها إلى حكايات أخرى، ولا يرجع إليها إلا فى الباب الثامن (ص ص ٤٧٣ ـ ٥٠٧).

يبدأ بالحديث عن بعض «المعجزات» فى القرية الهندية، وبعض شعوذات المشعوذين. مثلا ظهرت فى القرية عذراء مبروكة ذات شعر أبيض اسمها عائشة أيضا. تنبأت للعمدة ميرزا بأن زوجته مصابة بسرطان الثدى، فشتموها وضربوها! ثم أثبت الأطباء صحة تلك النبوءة! فمن الذى يكشف مثل تلك النبوءات للفلاحين؟؟!! ومن الذى كان يرسل «الأصوات الداخلية» مثلا إلى جان دارك وغيرها؟؟!!

* فى الباب الخامس، يرجع إلى هند وزوجها الذى اسمه سفيان. لكن هذا مدرس هندى اسمه محمد سفيان، كان مع

زوجته في لندن! ويرجع إلى حكايات القرون والحوافر وما إلى ذلك، فيقول إنها قد تكون نتيجة الإفراط في السلطة (سوء استعمال السلطة)، أو نتيجة «الحبس البوليسي الطبي في المستشفيات»، ومن ثم نتيجة «الانهيار النفسي وفقدان الإحساس بالذات».

ويقفز أيضاإلى الحكومة البريطانية، التي يعطيها اسما بذيئا، ماذا تريد؟! إنها لا تريد فقط التخلص من رجال الأعمال، لكن أيضا من المثقفين! التخلص من كل الزمرة القديمة الجافة، وفتح الأبواب للجوعى الجدد ذوي التعليم السيئ والخاطئ، وذلك باسم التجديد: أساتذة جدد! رسامون جدد وفنانون جدد! ومثقفون جدد!

ويتوقع أن يحدث «إحياء شيطاني»، أو إحياء في «عبادة الشيطان» ـ خصوصا بين السود والملونين والآسيويين في لندن! وقد اشتهر صلاح الدين شامشا بعد معجزة الطائرة، فقرر البوليس البريطاني التخلص منه. لكن عندما ذهبوا للقبض عليه، فوجئوا بأنه ظهرت له ثمانية أقدام، وأنه يخرج دخانا أصفر من منخره الأيسر ودخانا أسود من منخره الأيمن، وأن جسمه العريان مغطى بالشعر الكثيف وذيله يتحرك في غضب شديد!!

يتساءل أيضا عن «التاريخ» الذي يوجد في متحف الشمع. أيّ تاريخ؟! العالم غير متسق! ففيه الأشباح والقديسون والنازيون، وفيه النعيم وأيضا الجحيم. ويشير إلى من يقولون إن الشيوعية تقتل الأديان، بينما عدة سنوات في معتقلات النازي كانت تجعل اليهودي مسيحيا! ثم يكرر فكرة الوجودية وبعض الأسفار القديمة، عن اختلاط الأسافل بالأعالي، واختلاط الملائكة بالشياطين!

* وقرر أن يقوم بمهمة «تحرير» أو «تخليص» لندن! فنزل إلى الشوارع يقول لهم إنه جبريل. فكانوا يضحكون منه أو يتجاهلونه تماما! وصدمته سيارة حاول أن يعترضها. وقال الأطباء إن قلة النوم مع الجوع وسوء التغذية، هي من أسباب زيادة هلوساته المذكورة.

* الباب السادس عنوانه: «العودة إلى الجاهلية». وهذا الباب مليء بالسخرية والتهجم ضد الإسلام. ولكنها كالمعتاد مجرد شتائم وإهانات، تتنافى حتى مع شكليات التاريخ! من ذلك مثلا، كلامه المكرر عن الوسائد والطنافس التي كان يغوص فيها عرب قريش إذ ذاك!! ـ مع أن الفراش عندهم كان مجرد حصير (من الليف أو القماش) يطوى ويفرش على الأرض!! وهذا يؤكد أن معلوماته عن تاريخ مكة والجزيرة، مأخوذة من أفلام السينما التي تصدرها هوليود وغيرها!!

وفي صفحات كثيرة، تصل بذاءاته إلى درجة لا يمكن أن تصدر حتى عن شخص من رعاع الشتامين! وأعتقد أن الكثير من هذه البذاءات الاستفزازية الساقطة، تعتبر ذات تأثير عكسي حقا!!

الباب السابع عنوانه «الملاك عزرائيل».

يقول إن جبريل فاريشتا انطلق في شوارع لندن يصيح في رجال الشرطة: «انتظروا انتقام الرب! سأرسل إليكم بسرعة وكيلي عزرائيل»! أفريقيا وآسيا والكاريبي! الانقلابات العسكرية والمذابح. القذافي والخوميني. القتل الجماعي والتدمير النفسي وانعدام الكيان الذاتي! لكن الأوضاع هنا في لندن، ليست بهذا السوء!

ثم يقفز مرة أخرى من لندن إلى زوجات النبي!!! ثم يقفز بعد ذلك رجوعًا إلى لندن!

وعلى طريقة رؤيا أو كابوس يوحنا اللاهوتي (الأبوكاليبس)، يقول: رفع جبريل البوق وأخذ ينفخ، فاشتعلت النيران! ماانديلا والسود يأكلون منشآت الرجل الأبيض، ويضعون الأسماء السوداء بدلا من الأسماء الأوروبية. هذا هو الخصيم/ عدو الإنسان أو العكوساتي ـ وقد أشارت إليه الأسفار القديمة وسفر أيوب باعتباره خصيم الإنسان أو الشيطان The Adversary . وانطلقت مجموعات من المشاغبين المسلحين البيض والسود، يضربون بالزجاجات والسكاكين والهراوات في لندن. والحرائق تشتعل، وعزرائيل ينطلق.

* وفى الباب الأخير، يرجع إلى القرية الهندية وزوجة العمدة ميرزا. ويتحدث عن سيارته الفارهة رمزا للمسلم العصرى المودرن، فيسميها «سيارة الشك» أو «المذهب المتشكك»، للتعبير عن مواقف هؤلاء الذين يأخذون منجزات الحضارة الحديثة مع الإيمان بالأديان والغيبيات ورفض التطرفات الدينية./ وفى رأى رشدى أن وسائل الحياة المرفهة والأرستقراطية، تؤدى بالضرورة إلى «التحرر الدينى» (بمعنى التسامح والمرونة). لكن الأحداث التى يرويها هو نفسه، تبين أن مثل هذا الموقف لابد أن يتطور فى النهاية إلى نتيجة من نتيجتين: إما أن يصطدم هؤلاء بالتطرف الدينى والقرويين وعمال الفحم والقائلين بالمعجزات وأعداء العلم، ومن ثم يصبحون مرتدين، وإما أن يخوضوا البحر مع أهل القرية ومثل الآخرين ليصلوا إلى الجنة!

* وفى الباب التاسع، رجع صلاح الدين شامشا إلى الهند لحضور وفاة أبيه وتحصيل ميراثه . ورجعت إليه عشيقته الهندية. وبدأ يشعر بأنه أصبح وارثا غنيا، وأنه يبتعد عن حياته وأفكاره الإنجليزية السابقة. وفى لقاء مع بعض الشعراء والفنانين والمثقفين الهنود، ناقشوا موضوع الدين والإيمان. وقال البعض إن هذا رأى الأغلبية، ويجب احترام رأى الأغلبية وإلا أصبحنا من دعاة حكم الصفوة والأقلية، بينما قال آخرون إن المشكلة ليست مشكلة أغلبية وأقلية، ولكن مشكلة التنوير والعلم. لكنهم لم يجدوا طريقا إلى ذلك إلا الماركسية الهندية!!

وتعبيرا عن هذا الطريق الفاشل المسدود، ينهى كتابه بأن إشاعات انتشرت فى الصحف عن أن جبريل فاريشتا متهم بالقتل! وهاجمه البوليس، فانتحر. ومات فى هذه المرة موتا نهائيا!!

الفزورة والحل:

أظن أن القارئ الكريم يستطيع أن يحكم الآن بوضوح، بأن كاتب هذه السطور لم يظلم الرجل فكريا ولا أدبيا.

لكن هنا يبرز سؤال لا مهرب منه: لماذا إذن أصدرت لندن ذلك الكتاب، وأثارت حوله أكبر ضجيج إعلامى ممكن قبل أن ينتبه إليه الإسلاميون أنفسهم؟!

فى عام ١٩٨٩ - بعد صدور الكتاب مباشرة وقبل أن تصلنى نسخة منه - أشرت إليه فى أحد كتبى بالكلمات التالية:

«فى مقابل هذه السموم والأوبئة البرجوازية، نجد مثلا أن وسائل الإعلام والثقافة فى العالم الاشتراكى اتخذت موقفا سلبيا إزاء قضية الروائى الإنجليزى **سلمان رشدى**، بخلاف ما حدث فى الغرب من ضجيج وطبل وزمر.. وهذه بلا شك قضية ثقافية كانت تستحق الاهتمام الواسع.. ذلك أن الفكر الحر الذى يتصدى لموضوع الأديان (ولوعلمانيا)، لا يعتمد عادة على الخيال القصصى السريالى، وإنما يعتمد على البحث والتحليل والتفكير المتعمق. وهذا واضح مثلا فى المواد والدراسات العلمانية فى «دائرة المعارف الإسلامية» (إسلاميكا) وغيرها من الدراسات الاستشراقية الغربية، التى كانت تؤدى دورها العقلانى بدون ملاعيب قصصية أو استفزازت. ومعنى ذلك أن الغرب بعد إفلاسه عقلانيا، يقدم بديلا خياليا للبحث العقلانى فى الأديان، يستهدف به خداع بقايا الرأى العام العقلانى فى أوروبا، مع زيادة الإثارة والتحميس للرأى العام الإسلامى بطريقة رد الفعل العكسى.» (كتاب «معنى الديمقراطية» ص ٢٨).

والحقيقة أنه حتى الإسلاميين المتحمسين فى الماضى، كانوا يستفيدون من الدراسات العلمية العلمانية التى يصدرها بعض المستشرقين عن الإسلام، بدليل اشتراك شيخ الأزهر وغيره فى ترجمة الإنسيكلوبيديا إسلاميكا منذ الثلاثينيات والأربعينيات، فأنت تستفيد حتى من عدوك إذا كان جادا وصادقا فى كلامه ضدك، بينما لا يمكن أن تستفيد من عدوك ولا من صديقك إذا اتخذا طريق الإثارة وشطحات الخيال والمدائح او الشتائم! ولهذا، أعتقد أن الحملة المذكورة استهدفت استفزاز المسلمين لتشويه صورتهم وتوريطهم فى فتاوى وأحكام القتل والإهدار ضد الخارجين على العقيدة الدينية، مع استنفارهم فى الوقت نفسه وتوريطهم فى الدفاع عن معتقداتهم بالوسائل المناسبة، أو بوسائل التشويه التى تشبه وسائل هؤلاء الأعداء المصنوعين بالمواصفات اللاعقلية.

اعتدال عثمان

قراءة فى
«صخب البحيرة» لمحمد البساطى

إن القارئ المتابع لأعمال **محمد البساطى** خلال السنوات الأخيرة، خصوصا «منحنى النهر» (١٩٩٢) و«بيوت وراء الأشجار» (١٩٩٣) و«ضوء قليل لا يكشف شيئا» (١٩٩٣) يستطيع أن يلمح تمكن **البساطى** من بلورة سمات تجربة إبداعية، شقت للكاتب طريقا مميزا فى فن القص المصرى والعربى الحديث. وتأتى روايته القصيرة «صخب البحيرة» (١٩٩٤) لتكون إضافة مهمة فى هذا المجال، تكشف عن مرحلة نضج أعمق فى تجربة هذا الكاتب، يرفدها عمله المثابر الدءوب لامتلاك أدواته الفنية.

ولعل أهم ما يميز «صخب البحيرة» هو قدرة الكاتب، على تحويل وطأة الواقع ومتغيراته المتسارعة إلى تجربة شعرية، ليس بمعنى التأسى العاطفى على زمن يأفل ويفلت من قبضة الكاتب وجيله، أو بمعنى الحنين الرومانسى إلى الماضى، وإنما نجد له نظيرا فى عالم الشعر القائم على الاختيار والتكثيف اللغوى من ناحية وتشييد بنية موازية للواقع لها منطقها الخاص من ناحية ثانية، فظاهر هذا العمل الروائى سهل ومفرداته أليفة، يشكلها الكاتب بيسر وبغير أدنى تكلف، أو تزّيد، ودون أن تبدو على السطح شبكة العلاقات، الضاربة بجذورها فى المكان، والموغلة فى التاريخ وفى حيوات أناس هذا الوطن من المهمشين والعابرين.

تتكون الرواية من أربعة فصول هى «صياد عجوز» و«نوة» و«برارى»، ثم فصل أخير بعنوان «ورحلوا». وداخل هذه الفصول نجد ستة عشر تقسيما رقميا، فيستغرق الفصل الأول سبعة أقسام، بينما يتناظر الفصلان الثانى والثالث، فيشتمل كل منهما على أربعة

أقسام، وينفرد الفصل الرابع بالقسم السادس عشر الأخير، وسوف أوضح دلالة هذه التقسيمات فى موضع تال.

يظهر المكان فى الرواية بوصفه وحدة القص الثابتة على حين يتحدد عن طريق التقسيمات الرقمية مفهوم الزمن فى الرواية. أما الشخصيات فتمثل حالات قصصية متغيرة، لكنها متصلة بوشائج تتكشف بالتدريج على امتداد السرد.

تقدم الفقرات الاستهلالية فى الرواية وصفا تفصيليا للخصائص الفيزيقية للمكان فى زمن غير متعين كأنه بدء الخليقة، أو لحظة ما موغلة فى التاريخ تمتد عبر سبع أقسام رقمية، تعادل قصة الخلق، فيما يروى الفصل الأول حكاية صياد عجوز وامرأة، كانا أول من سكن المكان. المكان نفسه موقع استثنائى، يمثل التقاء البحيرة شبه المغلقة بالبحر المفتوح عن طريق مضيق يفصلهما ويصلهما فى أن واحد. هذا الموقع سيصبح ساحة للحدث الروائى فى الفصول كلها ومحركا لأنواع الصراع الذى يدور حوله وداخله. وتفضى طبيعة الموقع كذلك إلى حالات معرفية وخصائص نفسية، تطبع الشخوص القصصية بطابعها الخاص، فيتراوحون بين الانجذاب إلى سكون البحيرة الوادعة ونداء المجهول الآتى من البحر الهادر المكتسح الذى يطغى، خصوصا فى أوقات النوات. أما المضيق فيمثل التقاء الساكن بالهادر، وهو البقعة التى ستمتد إليها ضاحية عشوائية واقعة على أطراف البلدة القريبة. وبجوار المضيق ستنفجر موجات العنف وسيشهد أهل البلدة هجوم رجال البحيرة وأنواع الدمار الذى أحدثوه والفزع الذى أثاروه بين سكان الضاحية والبلدة فى آن واحد.

وعند المضيق أيضا ستتحدد مصائر الشخصيات، فيدفن الصياد العجوز فى نهاية الفصل الأول من الرواية ويقذف البحر خلال إحدى النوات بصندوق غامض تدعو الأصوات الصادرة منه الناس وتلتصق بهم كالرائحة وتجذبهم كالنداهة، وسيلبى جمعة فى الفصل الثانى هذا النداء ويرحل بحثا عن المجهول ولا يعود إلى المكان إلا لكى يموت قبل انقضاء الليل. ومن المضيق ستنفذ إلى البحيرة جثث رجال أغراب، غير مختونين، وستعثر امرأتا عفيفى وكراوية على جثتى زوجيهما فى الفصل الثالث، إثر انضمامهما إلى رجال البحيرة ومشاركتهما فى موجات العنف. وفى الفصل الأخير ستأتى المرأة الأولى - امرأة الصياد العجوز - لتسترد رفاته وصندوقه المدفون عند المضيق.

وإذا كان المكان يحتل الصدارة منذ مفتتح الرواية، فإن أهمية الفقرات الاستهلالية لا تقتصر على هذا الجانب فحسب، فمن خلال التفاصيل الواصفة لملامح المكان الفيزيقية تظهر أهم الخصائص التقنية فى الرواية.

إن القارئ يتلقى المشهد الافتتاحى من خلال عين كاميرا راصدة، تلتقط تفاصيل بصرية، فيما يبدو كلقطة عامة للبحيرة، حيث تسود الوان ضبابية ورمادية باهتة وداكنة وقاتمة، ثم لا يلبث المشهد الصامت ان ينم عن اصوات خافتة، تتصاعد عند اقتراب العين المصورة للبحيرة من البحر بأمواجه الهادرة، فيما يبلغ امتزاج السمعى والبصرى ذروته عند المضيق، فتكتسح الأمواج الملتقى الضيق «**يتردد صخبها عميقا فى المجرى، تستكين لها مياه البحيرة المرتعشة، يسفر التلاحم عن بريق ورذاذ ورغوة معتمة.... وفقاقيع**

صغيرة، تتناثر مضطربة وأسماك بلون الفضة، تقفز وقد طوت زعانفها، تأخذ قوسا وكأنما لتعبر الملتقى الصاخب، ثم تغوص مرة أخرى» (ص٩).

لاشك أن تفاصيل مثل ذلك المشهد البصرى السمعى الاستهلالى مستمدة من الواقع، لكن السرد لا يلبث أن يفضى إلى تخوم الحلم والأسطورة بما يجعل الشخصيات القصصية حالات فوق واقعية، تجسد مفهوما للمكان والزمان يجمع بين التحديد والتعيين من ناحية والتجريد الفلسفى من ناحية ثانية.

لنأخذ مثلا الشخصية الأساسية فى الفصل الأول. صياد عجوز، بغير ألف لام التعريف، لا يعرفه أحد، يأتى ذات يوم من المجهول فى قارب أسود غريب. يتوقف الرجل عند المضيق حيث لم يكن المكان مطروقا بينما كان البحر مجهولا من الصيادين. يرسم الرجل مستطيلا ويغرز وسطه عصا قصيرة ويرحل. يغيب ثلاث سنوات ثم يعود ليغرس عصا أخرى ويذهب. ويأتى من جديد بعد أن غاب عاما ونصف عام ليرمى بحمله من فروع الشجر بجوار العصا ويغادرالمكان ليطوف بجزر صغيرة، غير مسكونة، يجمع منها أشياء متروكة مهملة، ألواح صاج وخشبا وأوتادًا ولفات سلك وحبالا وفوارغ علب وزجاجات...الخ، يبنى عشة مهلهلة، ترتفع على أربع دعائم من فلقات جذوع النخل، يحفر لها عميقا.

وعبر سبعة تقسيمات رقمية داخل هذا الفصل، لا تخفى دلالتها فى قصة الخلق - على نحو ما ذكرت من قبل - ستسكن العشة امرأة، هى بائعة سمك، التقاها الصياد - فيما يشبه الصدفة المدبرة - بالبلدة القريبة من البحيرة. المرأة لا تحمل اسما ولا تعرف إذا ما كان الصياد قاتلا أم مقتولا أم هاربا من شىء يخفيه، لكنها تأتى بوليديها التوأم وتعيش معه، دون أن يقربها. تحكى المرأة حكايتها التى تتفرع وتتوالد داخل القصة الإطار لتستقطب دورات حياة وموت شخصيات قصصية أخرى، مثل الخالة سكينة، تلك الشخصية الأسطورية التى ظل الصيادون يأتون إلى بيتها جيلا إثر جيل، «تعرف أجدادهم واحدا واحدا، تصفهم وتحكى عن عاداتهم، وما كانوا يحبونه من طعام، فى كل مرة تحكى تضيف جديدا لم يسمعوه من قبل » (ص٣٤)، وكأن الخالة سكينة والمرأة من بعدها يمثلان شكلا من أشكال الذاكرة الجماعية التى يتواصل الناس من خلالها عبر الزمن. أما الصياد فإنه يموت وهو يستمع إلى الحكاية وتدفنه المرأة وولداها عند المضيق مع صندوق كان قد أخفاه فى قاربه وترحل فى القارب الأسود نفسه. ويمثل الصندوق علامة نصية مهمة تتواشج وعلامات أخرى متكررة فى النص على نحو ما سأوضح فى موضع تال.

وعلى حين تظل دلالة علاقة الصياد بالمرأة مؤجلة حتى الفصل الرابع الأخير، فإن هذا الفصل نفسه يناظر اكتمال دورة فصول السنة من ناحية ويمثل اكتمال دائرة النص الروائى ذاته من ناحية ثانية، وذلك حين تعود المرأة لاستعادة رفات الصياد وصندوقه.

ومـا بين البداية التى تفتح زمن القص على أزمنة الحكايا المتوالدة داخل القصة الإطار واستدارة هذه البداية نفسها لتتصل بالنهاية، تظهر حالات قصصية أخرى تمثل دورات حياة وموت متعاقبة ومتقاطعة على نحو يؤدى إلى إرساء مفهوم للزمن فى الرواية، يقوم على التعاقب والتداخل فى آن واحد.

وإذا اتفقنا على أن المكان يعد بؤرة العمل الروائى والعنصر الذى تعقد له صفة البطولة على امتداد السرد، فإن الشخصيات القصصية يصح أن ننظر إليها بوصفها تجسيدا لحكاية المكان مع الزمان بما يحمل من مستويات دلالية متعددة.

إن مفردة واحدة مثل اختيار عنوان «نوة» للفصل الثانى من الرواية، تقدم لنا نموذجا كاشفا لكسر العلاقة الثابتة بين الدال والمدلول لصالح تعدد الدلالات. على مستوى دلالى أول تمثل «نوة» طغيان البحر واجتياحه المضيق وطغيان أمواجه على البحيرة والأراضى المحيطة، وقد أخذ العمران يزحف إليها فى صورة ضاحية عشوائية، امتدت على أطراف البلدة. وستتعرض الضاحية والبلدة لنوة أخرى، مجازية هذه المرة، تظهر فى أنواع التسلل والعنف والهجوم من جانب رجال البحيرة الهابطين من الجزر النائية. ويشكل ذلك الاجتياح مستوى دلاليا ثانيا. وعلى مستوى ثالث تصور كلمة نوة، بغير ألف لام التعريف كذلك، وبغير تحديد زمنى بعينه، فكرة الزمن فى بعده المجرد، فتتوالى النوات فى هذا الفصل لتكون بمثابة دوائر زمنية متداخلة، تتقاطع فيما بينها من ناحية وتتقاطع من ناحية ثانية والشكل الدائرى الرئيسى الحاكم للنص كله، بينما تستقطب هذه الدوائر ذاتها من ناحية ثالثة أزمنة متباعدة، على نحو ما وجدنا فى الفصل الأول، يتجسد من خلالها مفهوم الزمن ويتعين - فى هذا الفصل - فى حالة قصصية هى حكاية جمعة وامرأته.

لقد اعتادت امرأة جمعة أن تخرج إلى الشاطئ لمدة عشرين نوة متعاقبة، فتجمع ما يلفظه البحر من آثار الزمن والناس، حجارة ذات نقوش غائرة ونصف سيف مثلوم النصل وبقايا ملابس وزجاجات فارغة وغدارتين صدئتين وبقايا درع وقطعة من زرد ونيشانا مطموسا، آثار هزائم وانتصارات منقضية، طواها الزمن واحتفظ بها البحر فى جوفه، «فلاشىء يضيع فى البحر» (ص٨٩)

إن امرأة جمعة تمثل المعادل الأنثوى للصياد العجوز الذى كان أول من سكن المكان وأخذ فى جمع الأشياء المهملة ليبنى عشته. لكن الأشياء التى يقذف بها البحر تكتسب فى هذا الموضع من الرواية دلالة إضافية لمفهوم الزمن. إن جمعة سيحتفظ بهذه الآثار ويصبح مسكونا بالتاريخ وأسئلة الوجود البشرى. يتأمل الأشياء أول الأمر ويقول:

«الناس هم الناس. وماذا يغيرهم؟ بلاد تختفى. تاتى اخرى. ناس يذهبون، ياتى اخرون. السيف النيشان ماذا تغير؟» (ص٨١).

لكن جمعة لا يكتفى بالتأمل وطرح الأسئلة، خصوصا بعد أن تعثر امرأته على صندوق صغير، تبدو صفاته عادية مألوفة أول الأمر لكنه يحمل فى الوقت نفسه خصائص عجائبية، أسطورية، كأنه يحوى صوت الزمن ونداء مجهولا يدعو جمعة والناس للبحث عن المعرفة واكتشاف الحقيقة.

يحاور جمعة صوت الصندوق؛ يقول:

«وفيم يهمك الناس؟ يفسدون أو لا يفسدون؟ وحتى لو كانوا؟ من يشفق عليهم؟ فى البحيرة. على الشط. فى البلدة.

فى اى مكان وماذا يفعلون؟ الكلام سهل. ما أكثر ما تتكلمون». (ص٨٢)

ويواصل جمعة حواره مع الصوت الصادر من الصندوق، ذلك الصوت الذى يحلق ويلتصق بالناس كالرائحة ويسحبهم كالنداهة. وحين يبدو لهم أنهم كادوا يمسكون به، يفلت فجأة ولا يتركهم على حالهم، يقول جمعة مخاطبا الصوت:

«وما أدراك. مئات السنين. آلاف وأنت فى القاع وما أدراك. كم مرة خرجت فيها؟ كم واحدا رأيت السيف يقطع رقبته؟ كم واحدا رأيته يتقيا الدم؟ آه، بعد أن حمل ما حمل من شكاير الأسمنت». (ص٨٢)

لكن جمعة سيرحل بحثا عن المعرفة وأسرار الزمن، وحين يعود بعد سبع سنوات، بصحبة رجل غريب، فإنه يجد آثار الدمار قد حاقت بالمكان، فيموت قبل أن ينجلى الليل.

ولا يكشف النص عن غموض رحلة جمعة، غير أن الرجل الغريب الذى أتى بصحبته، لا يفضى سوى بأن جمعة.

«قد حكى الكثير، فهو رأى الكثير ولم يبخل بما رآه، وأحبه كل من عرفه» (ص٨٥)

هكذا تكتمل دورة من دورات الحياة والموت ويبقى المكان شاهدا على تعاقب الزمن، فيما يواصل الناس الحكاية ويذهبون. لكنهم يبدعون أيضا أشكال التواصل وانتقال المعرفة على نحو ما ظهر من خلال حكاية الخالة سكينة فى الفصل الأول. وهكذا أيضا تتواشج شبكة العلاقات النصية وتتراسل مفردات النص وشخوصه. وإذا كانت امرأة جمعة تعد بمثابة المعادل الأنثوى للصياد العجوز، فإن جمعة نفسه يمثل معادلا آخر للخالة سكينة ودورها فى حفظ الذاكرة الجماعية من الاندثار والتبدد بفعل الزمن وتغير معالم المكان، الحاوى لأنساق معرفية مهددة - بدورها - بالضياع.

ومن بين المفردات النصية المتكررة نجد الصندوق بوصفه علامة تحمل دلالات متعددة فى النص تفضى إلى نوع من تواشج العلاقات والربط بين وحدات النص التى تبدو فصولا منفصلة. إن الصندوق الذى استعادته المرأة مع رفات الصياد فى الفصل الأخير يحيل من ناحية إلى مقاول الأنفار الذى أتى بالمرأة فى صباها من بلدتها وأسكنها البيت نفسه النائى، الذى سكنته من قبلها الخالة سكينة، ويرتبط الصندوق من ناحية ثانية بالصياد العجوز الذى احتفظ به لسبب غير معلوم قبل أن يتكشف لنا أنه صندوق مقاول الأنفار ذاته، وتحيل المفردة من ناحية ثالثة إلى صندوق جمعة، ذلك الذى قذف به البحر، وبدا كأنه مجسِّدٌ لصوت الزمن ودافع للبحث عن أسرار الوجود الغامضة.

لقد أشرت فيما سبق بصورة عابرة إلى تناظر التقسيمات الرقمية الداخلية الأربعة فى الفصلين الثانى والثالث من حيث إنهما يمثلان تعاقب دورات زمنية متداخلة تتسم أيضا بتناظر الحدث الروائى خصوصا من ناحية انفجار موجات العنف والدمار وإغارة رجال البحيرة على البلدة وما حولها. وعلى نحو ما وجدنا فى الفصول السابقة تظهر فى الفصل الثالث «برارى» شخصيات جديدة، تبدو للوهلة الأولى كأنها تشكل وحدة

قصصية مستقلة لكننا لا نلبث أن نتبين وشائج تربطها بشخصيات الفصل الثانى، إذ تظهر بوصفها تجليات بشرية أو تنويعات لحالات قصصية على مفهوم الزمان فى المكان، بؤرة العمل الروائى.

إن عفيفى البقال وكراوية صاحب المقهى، وهما من أهل الضاحية العشوائية، سيتوجهان إلى رجال البحيرة، إثر إغارتهم خلال نوات متوالية على الدكان والمقهى. سيطوف الرجلان بالجزر القاحلة، يلتقيان برجالها الغرباء الذين تتشابه ملامحهم، يحاولان استرضاءهم ويحملان إليهم الهدايا، عنزة وكرتونة من علب الحلاوة الطحينية ويعودان، غير أن عفيفى وكراوية يخفقان فى مسعاهما، لكنهما أيضا لا يبقيان على حالهما، فالنوات تتوالى تحمل هجوم رجال البحيرة المتكرر بينما تفضى طبيعة المكان الخاصة وتراوحها بين البحيرة شبه المغلقة والبحر المفتوح إلى حالات معرفية تدفع بالرجلين ـ عفيفى وكراوية ـ إلى طرح الأسئلة حول سر الوجود والزمن. يقول عفيفى لصاحبه:

«ـ ملايين السنين كما يقولون. يولد ناس ويموت ناس. ساقية تدور ولا أحد يدرى الحكمة فى ذلك. تاتى أوقات ياخذنى التفكير. يسحبنى واجدنى أفهم. آه أفهم. وفجاة يصعب الفهم. كما لو أن بابا أغلق.

ـ يضحك عليك من يقول إنه يفهم كل شىء.

ـ طيب والحل؟

ـ أى حل؟ الدنيا كلها أسرار» (ص١٢٥).

إنها الأسئلة نفسها التى دفعت بجمعة، فى الفصل الثانى، إلى الرحيل للبحث عن الحقيقة والمعرفة وسر الزمن والعودة ليدفن فى المكان عند إحساسه باقتراب الموت. لكن مصير عفيفى وكراوية يتخذ مسارا آخر. هما أيضا ـ مثل جمعة ـ سيختفيان بصورة غامضة. وسوف تمضى نوات خمس قبل أن يعودا للظهور. سيراهما أهل البلدة مع رجال البحيرة، يلبسان الهلاهيل نفسها ويمسكان الشوم ويشاركان فى الهجوم على الضاحية والبلدة ذاتها. وستخرج امرأتا عفيفى وكراوية مع كل نوة تأتى، يدفعهما هاجس لا يهدأ، يفتشان الشاطئ عند المضيق، وستعثران على جثتى زوجيهما طافيتين

«تسحبانهما واحدا بعد الآخر وتمددانهما على الرمال الجافة. تفرغان فميهما من الطحالب. وتنظفان أنفيهما وأذنيهما وتلفان جسديهما العاريين بملاءتين، وتجلسان عند رأسيهما» (ص١٣٦).

هكذا يمكن القول إن النسوة فى هذا العالم الروائى يواصلن الحياة فيما يجمعن أشلاء الموتى، ويكن شاهدات فى الوقت نفسه على تعاقب دورات الزمن وكأنهن العنصر الإنسانى القادر على الاستمرار والبقاء

إن امرأة جمعة ـ فى الفصل الثانى ـ لا تتوقف عن جمع الأشياء التى يقذف بها البحر خلال نوات كثيرة تالية على موت زوجها، وكذلك فإن امرأتى عفيفى وكراوية هما آخر من يظهر فى المشهد القصصى الذى ينتهى به الفصل الثالث. أما المرأة التى كانت أول من سكن المكان مع الصياد العجوز فى بداية الرواية فتعاود

الظهور فى الفصل الأخير، لكى تضىء جانبا مهما من دلالات النص وتشابك علاقاته.

لقد أشرت، فيما سبق، إلى أن السرد يقدم فى الرواية من خلال عين راصدة، تلتحم بضمير الجمع من منظور الصيادين وأهل البلدة، فهم الرواة لحكاية المكان مع الزمان، لا يدّعون ولا يدّعى الكاتب معهم معرفة كاملة أو نهائية، وإنما المتاح من المعرفة يمتلكونه جميعا بقدر متساو. وإذا كان النص يتشكل من مفردات محدودة إلا أن الكاتب يستطيع أن ينسج من خلال المحدود عالما روائيا غنيا بالدلالات والإيحاءات والوضوح والغموض، المناوش لتخوم الحلم والأسطورة.

وعن طريق المنظور المحايد، أو الذى يبدو محايدا، يتمكن الكاتب من أن يقيم مسافة ضرورية بين الواقع والنص، فلا يخضع النص لقوانين الواقع الفعلى الذى يستمد منه عناصر القص فى روايته، بل تتيح له هذه المسافة معاينة موضوعه وهو يتولد بقوانينه الخاصة وبمنطقه المبين، وأن يرصد نمو علاقاته وتشابكها وكأنما بمعزل عنه، على حين يعمد الكاتب إلى تكرار علامات نصية بعينها، مثل البحر والبحيرة والمضيق والصندوق وغيرها. وتتخلل هذه العلامات النسيج الروائى وتربط بين عناصر القص ومفرداته بما يشكل بنية متماسكة، موازية للواقع المعيش وما يشتمل عليه من تفكك وسيولة. وداخل بنية هذه الرواية الصغيرة المحكمة، يعيد الكاتب تركيب العناصر والمفردات المكونة للقص، على نحو يجعل المكان بؤرة للرواية والعمق التاريخى امتدادا لها، ذلك الامتداد الذى يتجسد عن طريق حالات قصصية منفصلة ومتصلة، تمثل توالداً لأنساق معرفية متباينة، تتقاطع أحيانا وتتصادم، لكن الناس يعرفون كيف يحفظون ذاكرتهم الجماعية وكيف يبدعون أشكال التواصل والفن الجميل.



جمال عبد الناصر
نحات ما بعد الحداثة

يغامر النحّات الشاب **جمال عبد الناصر** مغامرة غير محسوبة النتائج إذ يضرب بجرأة فى متاهات محكومة وعفوية معًا تنتسب إلى ما يمكن أن نسميه ما بعد الحداثة.

لاشك أن **جياكوميتى وبرانكوزى** وأضرابهما من نحاتى «النحت الفراغى» من أسلاف هذا الفنان، فإذا كانوا حداثيين، تخلوا عن مواضعات النحت الكلاسيكى والرومانسى والتعبيرى جميعا، فإنه هو قد انضم إلى طائفة تأتى بعدهم، تفيد مما أضافوا إلى فن النحت، بلاشك، ولكنها تتجاوزهم.

وما من كبير جدوى فى أن نتصيد «البطاقات» الفنية ونتلمس «التصنيفات» النقدية لكى نضع أعمال هذا الفنان المجدد المغامر فى «خانة» تريح ضميرنا النقدى ونستكين إليها. حسبنا أن ننسبه إلى ذلك التيار العريض الذى يكتسح الساحة الفنية - بمختلف أنشطتها - ونسميه، بقدر من الغموض وعدم التحدد - «ما بعد الحداثة».

إنه يكسر - إذن - كل مواضعات الجمال التقليدية أو الحداثية على السواء، ويسعى إلى إنشاء جمالية أخرى، فيها من التشويه المقصود قدر كبير، وفيها من روح السخرية وربما السخرية السوداء، وفيها أيضا وأساسا احتجاج متصل.

على أن الأهم فى ذلك أنه يتوسل إلى هذه الجمالية بوسائط أو أدوات - هى نفسها مضمون ودلالة - لا تتقيد إطلاقا بأى مواصفات مسبقة.

فهو أولا قد تخلى تماما عن «رصانة» النحت - كما كنا نعرفه منذ دهور - وضرب عرض الحائط بقيم الرسوخ والثبات والتوزيع المتسق للكتلة، وإن لم يغفل فى الأغلب الأعم توازنا حرجا يصل فى بعض القطع إلى درجة عالية من موسيقية مكنونة.

وهو ثانيا قد تخلى تماما عن «مادة» أو «مواد» النحت التقليدية، فما من رخام أو برونز أو جرانيت أو صوان أو ما يشبهها من خامات مخلّقة تخليقا كى تضارعها أو تشابهها، فإلى جانب «رعونة» منحوتاته - أو قطعه الفنية - وجنوحها إلى نزوات تشكيلية مختلفة الاتجاهات، وإلى جانب مرح ألوانه - وللون أو التلوين عنده أهمية خاصة - فإنه يفيد من مواد خام هى إلى الهشاشة والعرضية والقابلية للزوال أقرب، ما من طموح إلى «التخليد» أو إلى «البقاء» فى وجه كر الزمن - كما كان الشأن فى النحت قديما وحديثا - وليس ثم صرحية لها صلف تحدى الفناء، بل نحن هنا بإزاء قطع كأنها لعب أو دمى أو مسوخ.

من المواد الخام الأثيرة إليه مزق السلك، والمسامير، وقطع الحديد المشغول، والأزرار، والشرائط، والسلاسل، وأغطية الزجاجات، والزجاج المكسور، والخيوط والحبال، والطين المحروق الذى نحس فى ملمسه خشونة متعمدة أو آثار العجن أو علامات أصابع الفنان الماكرة، إنه يلتقط هذه المادة الخام الجاهزة، من عرض الشارع، ليحيلها بقوة الفن - وفى سياق الاحتجاج أيضا - إلى شىء آخر، شىء يظل محتفظا بما فيه من «سوقية» و «ابتذال» لكى تستحيل هذه السوقية إلى قيمة جمالية ليس فيها من السوقية أثر، ويصبح الابتذال الخام اتساقا من نوع آخر، حتى لو كان هذا الاتساق قائما على التنافر والتضاد.

إذ إن التضاد - أو التزاوج بين ضدين - هو من سمات عمل هذا الفنان.

وآية ذلك أنه يمزج أو يوحد أو يجاور - على الأقل - بين معطيات النحت والتصوير، إن تلوين منحوتاته بتلك الألوان الزاهية اللعوب مرة، أو الشاحبة أو القاتمة مرة ومرة، والجمع بين مسطحات تترك الأولوية فيها لنوع من التصوير التجريدى أو «التبقيعى» من ناحية و بين تشكيل نحتى فراغى أو مصمت فى القطعة نفسها، ذلك كله مما يندرج فى سياق الجمع بين المتضادات والتوفيق بين أنواع من الفن التشكيلى ليس جديدا الآن ولكنه موفق هنا وفعال فى أن يعطينا رسالة ما، مضمرة وخفية، وأحيانا سافرة بل صارخة، هل هى رسالة تقول عدمية هذا العالم أم عبثية هذا المجتمع؟ هل هى سخرية منا ومما أوصلنا إليه مجتمعنا من تردٍ وانهيار وتفكك؟ أم هى احتجاج زاعق على تلك الأحوال؟

ها نحن - مثلا - بإزاء منحوتات صغيرة، كائنات توحى إلينا إيحاء قويا بمساجين فى ملابس السجن المخططة، مبتورى الرءوس، لكنهم بالقطع غير مستسلمين وغير خائفين، فى أوضاعهم الملتوية المتنزية بالألم ربما، أو بالتمرد.

ثم ها نحن بإزاء كرسى عادى خشبى أخرجه الفنان من سياق الاستخدام البراجماتى العملى فاستحال عملا فنيا بأن أضيف إليه ما يجعله غير قابل للجلوس عليه، إضافات توحى باختلاط العضوى والجامد، والإنسانى باللاإنسانى.

مما يقترب من ذلك قطعة سنجد فيها راكبا للدراجة، كلاهما قد انفصل نهائيا عن كل محاكاة للظواهر «الطبيعية» المعهودة، كلاهما قد تغيرت فيه النسب والمقاييس والمعايير وإن كان فى القطعة - مع ذلك - ديناميكية مؤثرة وطاقة كامنة تكاد تتفجر أو توحى بالاندفاع.

ذلك كله مما يسرى فى أعمال هذا الفنان كلها: تحويل القيمة النفعية إلى قيمة جمالية مستحدثة.

الفنان يكسر مواضعات الجمال التقليدية والحداثية ـ كما أسلفنا ـ لكى يحل محلها قيما مستحدثة تعتمد أساسا على التشويه وصدمة تغيير المعالم أو القسمات التى نعرفها فى حياتنا اليومية أو فيما توارثناه من أعمال فنية، على السواء.

الفنان يمكن أن يمزج بين السمكة والإنسان، أن يصنع لنا حورية للبحر، بألوان صارخة، قيمة اللون هنا ـ فضلا عن التشكيل المجسم ـ قيمة أساسية.

وقد يقيم الفنان صرحا كأنه طوطم أفريقى بدائى جهم وصارم وهائل، ولكنه طوطم أنثوى شائه منبعج الأنثوية كأنه يعارض وينقض فينوس الإغريقية «الجميلة»، طوطم تمتزج فيه الرهبة بالسخرية، والروع بالشبقية البدائية، ذلك أن تحويل البشاعة إلى قيمة جمالية ـ فى إبراز فك مربع مجسم شائه، مثلا، يلهمنا بروع غامض كأنه آت من أغوار مدفونة فى طبقات النفس البدائية.

وهو مع ذلك قادر على أن يبدع قطعا من النحت الفراغى باستخدام مواد جاهزة من الحديد المشغول المزخرف، لكى يخلق منها طيورا محلقة كبيرة متزنة الوجود، لا يعوزها قدر من «الجمال» التقليدى، كما فى قطع الديك أو الطاووس، أو كما فى نحتٍ لذئب أو كلب يكاد يتسق مع التصور «الجميل» ولكنه مغروز كله برءوس مسامير متجاورة ـ وملونة ـ تخرجه من المستوى المألوف تماما.

ولكنه لا يتردد ـ أولا يتورع ـ فى أن يصل فى التشويه والسخرية إلى حد البذاءة الصريحة، اذ يضع صنبورا عاديا موضع عضو الذكورة فى قطعة نحتية تتحدى كل أعراف الجمال «المهذب» أو المؤسلب stylized، أو كما نجد فى قطعة أخرى توحى بأنها راقصة أو عارية، مصنوعة من مواد مثل السلك أوالخيوط، وتضرب كل مقاييس «الجمال» المصنوع الجاهز المألوف، وهى مع ذلك ليست سخرية بحتة بل فيها أيضا نوع من اللذة الشبقية بالاستعراض ومن المتعة التشكيلية بقوة الصدمة والاستحداث.

على أن الاحتجاج عند هذا الفنان قد يصل به إلى حد المباشرة الصريحة، والصوت العالى، كما نجد فى نحت له هو تمثال الحرية الأمريكى، وقد حملت القنابل والصواريخ فى حضنها ورفعت بدلاً من المشعل سيفا مسلطا على الحرية، وهو فى هذا يقارب ما صنعه السيرياليون عندما أضافوا شاربا إلى الجيوكندة مثلا.

إننا نجد عنده مثلا قطعة توحى بإنسان متكسر المفاصل، لا يرتبط ساقاه بفخذيه إلا عن طريق زمبرك واه مفكوك. ليست الأطراف هنا هى المتكسرة بل ما يتكسر هو القيم المكرسة الموضوعة موضع المسلمات المفروغ منها (اتصال الأطراف بعضها ببعض).

ثم فاصل دقيق بين قيمة التشويه ـ وجمالياته ـ وبين الكاريكاتير. ولا يسقط **جمال عبد الناصر** ـ رغم ما قد يبدو لعين غير مدربة ـ فى هوة الكاريكاتير، ولا أعنى التقليل من شأن الكاريكاتير ولا تحقيره، فإن للكاريكاتير بلا شك وظيفة اجتماعية هامة، كما أنه يصل فى بعض الأحيان إلى مستوى فنى وجمالى هام ـ وإن ظل فى حدود ما يسمى بـ «الفن الصغير» Minor art.

و على رغم الاحتجاج الواضح فى أعمال هذا الفنان فإن التشويه عنده ليس مجرد «محاكاة مشوهة» للأصل، بقصد اجتماعى أو توضيحى. هنا خروج كامل عن «المحاكاة» بكل تنويعاتها ـ بما فى ذلك الكاريكاتير ـ إلى ساحة من الإبداع القائم برأسه أصلا دون قصد إلى مشابهة أو تقليد شائه أو غير شائه.

قال الناقد السويسرى **أندرياس لوزلى**: «يشيع فى أعمال **جمال عبد الناصر** حس بالقوة، بينما يخيل للمرء ـ للوهلة الأولى ـ أن عمله يعطينا انطباعا بالبساطة والوضوح، ولكن التأمل يكشف فيها عن ديناميكية مرهفة مركبة كامنة. إن تركيباته تنم عن توازن ناجم عن التوتر الكبير بين المساحات اللونية وبين ما يبدو على بعض أعماله من مظهر غير مكتمل وغير مصقول، مما يجعلها أكثر جاذبية».

وليس لى خلاف فى ذلك، وإن كان هذا الانطباع يغفل أهم ما فى عمل الفنان، فى تقديرى، وهو الطاقة العارمة التى توشك أن تكون بدائية، وهو ما يكتفى بأن يسميه الناقد السويسرى «ديناميكية» أو «توتراً».

أما الناقد الإيطالى **انزوبيللارديللو**، فيقول إن **جمال عبد الناصر** يتحرك بين السيريالية والتعبيرية والفن الفطرى (النايف) هذا إلى أنه يملك قدراً طيبا من التحكم فى أدواته التى يستخدمها بطريقة غير تقليدية على الإطلاق.

وهنا أعود إلى ما قلت من أن التقنينات النقدية قد تساعد على تذوق المتلقى المثقف للعمل ولكنها لا تستنفده ولا تحيط به.

لا أحب أن الصق بعمل هذا الفنان بطاقة الفن الفطرى مثلا، فهو فى ظنى يمت إلى الفن البدائى، وإن كان يعود إليه بوعى مكتمل مشبع بإنجازات الحداثة وما بعد الحداثة، فهو إذن يتجاوز الفطرى (النايف) كما يصدر عن البدائى الأفريقى أو الآسيوى دون أن ينحصر فى إطاره.

أما السخرية عنده فهى ليست لطيفة بل جارحة، سواء كانت سافرة واضحة أو خفية مضمرة.

إن الوجه الإنسانى الذى يستند إلى ـ أو ينبثق عن ساقى دجاجة، مثلا، أوالقامات الشوهاء ـ عن عمد وقصد وليس عن مجرد عفوية فطرية ـ البطون المتضخمة الوارمة تحت قبعة توب هات صغيرة، والعيون الجاحظة، ليست أشياء لطيفة، بل هى حادة ومؤلمة.

عنده قطعة هى أصيص فيه زهور صناعية، كان يمكن أن تقبل فى إطار جمالية تعبيرية، لولا الوشى الأصفر المنمنم الذى ليست فيه صرخة التعبيرية أوعاطفيتها. هذا الفنان، بصفة عامة، مضاد للعاطفية، وإن كان فى هذه الضدية نفسها نوع من الانفعال الصريح الذى يقارب انفعال الطفل أوالبدائى - وللطفل والبدائى انفعالات معقدة ومركبة ومختلطة ملتبسة لا علاقة لها بوهم «البراءة» الرومانسية الخادعة أو المخدوعة.

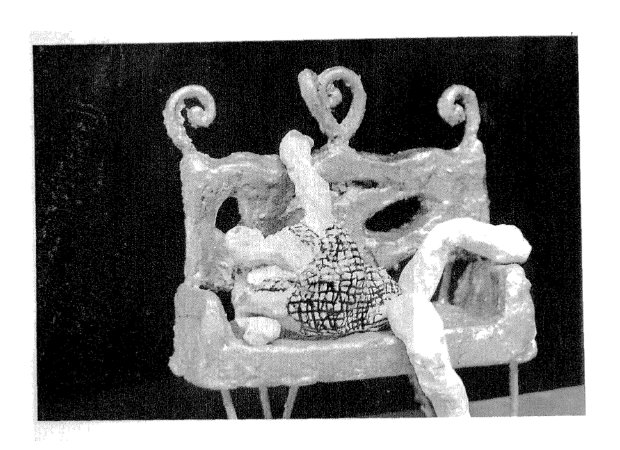
إن المسوخ والأشكال البدائية الشائهة التى تصدمنا فى عمل هذا الفنان، إنما هى فى الأساس نقض - أو وعى ضدى متجسم - لقيم التعقل والوسيط الذهبى والإحكام فى الصنعة والنعومة المصقولة المدغدغة للحواس، وهى التى اعتدنا أن نجدها فى أعمال النحت التقليدية أو الحداثية على السواء.

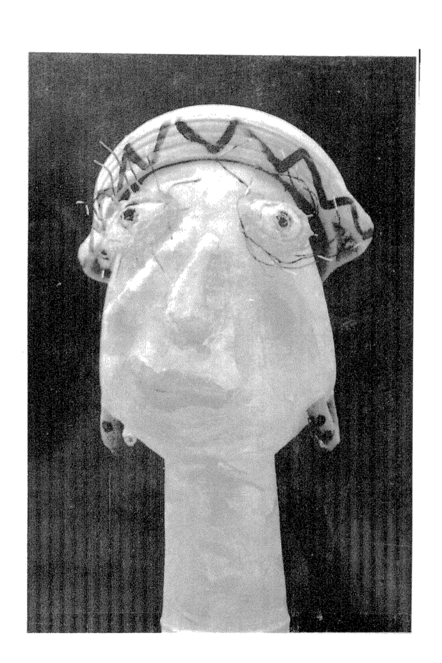
واقتحام الفنان ساحة التلوين يؤكد هذا الدحض للقيم المكرسة والمسلمات فى فنه، إن ألوانه التى تميل إلى تنويعات على الأحمر بمختلف درجاته وشياته، والأبيض الساطع أو الأشهب، والأصفر أو الأخضر أو الأزرق التى توحى إليك بمزيج من لعب الأطفال وملابس مهرجى السيرك والطواطم الافريقية المخوفة أو المأمول فى استرضائها، فضلا عما أسلفنا من انتفاء الأرثوذكسية (القويمة المطردة على سنن مطروقة) فى اختيار المادة الخام - مزجاة وملقاة وعرضية - كلها تؤكد هذا الوعى الضدى، أو ما يسميه الفنان نزعة التمرد المستمرة عنده.

إنه إذ يزجى لنا العرضى والهش واليومى المبتذل يؤكد جمالية جديدة تقع فيما وراء العرضى الهش المبتذل، تضمها وتنفيها فى آن معا.

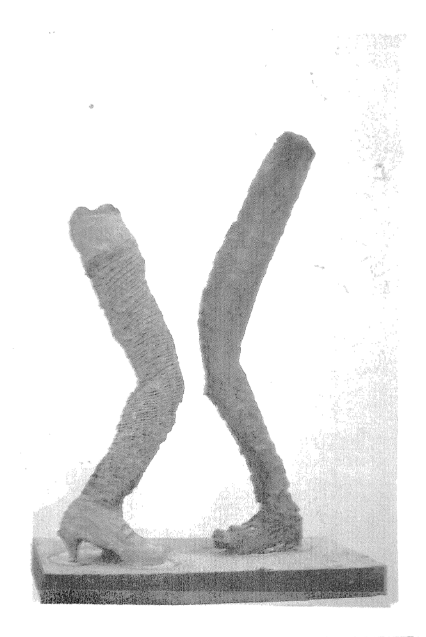
وبذلك فهو ينفى ، عملياً، ذلك الزعم الشائع بأن هناك مادة خاماً فنية، ومادة أخرى غير فنية، كما كان الزعم يجرى، منذ فترة، بأن هناك عبارات شعرية وعبارات غير شعرية لا يصح أن تأتى فى الشعر. لقد أسقط الشعر الحداثى هذا الزعم تماماً - كما أسقطة الفن التشكيلى الحداثى - فلا عبرة بما كان يسمى طبيعة المادة - أو العبارة - بل العبرة كل العبرة بكيفية إتيانها فى سياق العمل الفنى، الفنان قادر - كما هو الحال هنا - أن يضفى على المادة - أو العبارة - المزجاة المأخوذة عفويا من عرض الطريق أو من نفايات الحياة اليومية، سراً وسحراً بقوة فنه وبقوة الانتقال من سياق عملى يومى مبتذل إلى سياق فنى له فتنته وإلهامه.

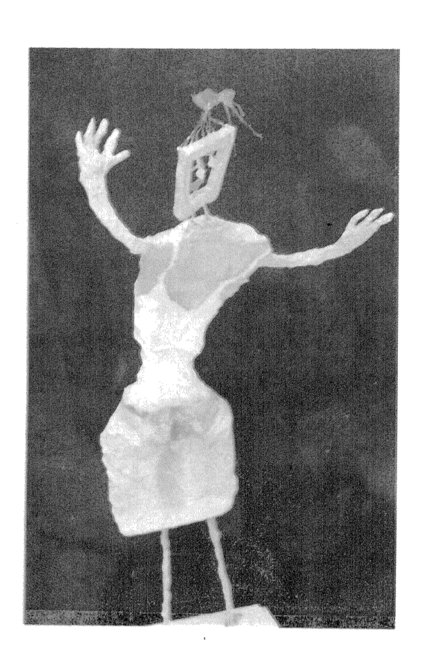
جمال عبد الناصر
نحات ما بعد الحداثة



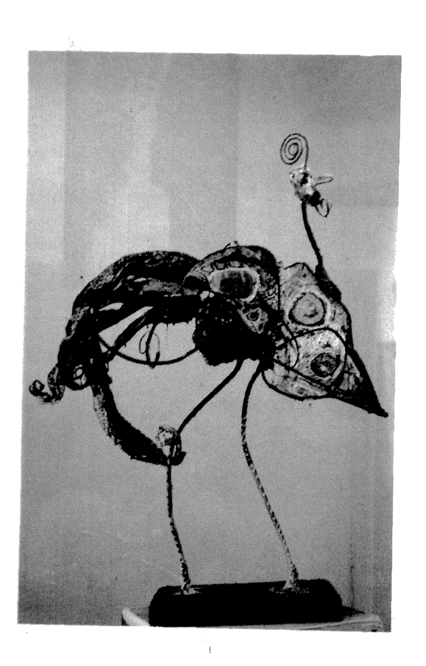








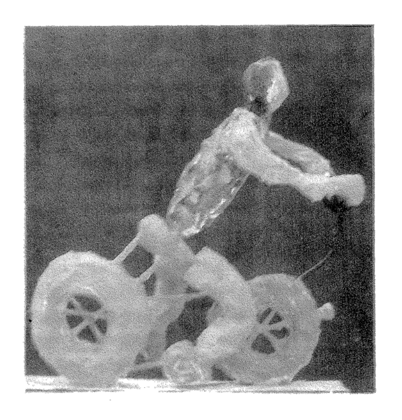


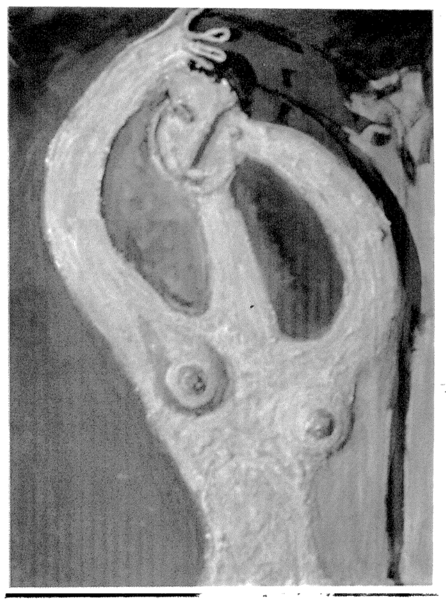
















فريال كامل

ولكن «السقا مات» مخلدا فى السينما المصرية

الماء أصل الحياة. والسقا حمَّال الحياة لكل الكائنات. هو أوزوريس فى التراث المصرى القديم وهو ملاك النماء على الأرض، فى سعيه الدائب بين الحنفية العمومية والبيوت؛ تتحد الوسائل والغايات.

و«السقا مات» هو الفيلم الاستثناء لصلاح أبو سيف. يستهله بالطواف بمآذن وقباب تعانق السماء لحظة السحر. لحظة تحيل الماء لبلور مصهور وسيل من نور. لحظة تعد المتلقى أن يفك أربطته بالأرض؛ أن يتحرر من قيود تغرقه فى التفاصيل، تشده لنداء الجسد أو حتى تلزمه بقضايا المجتمع، ليبحر على سفينة الوجد فى أجواء الصوفية.

وفن الرواية بطبيعته. يفتح صدره لوصف المواقع بتفاصيلها والشخصيات بملامحها ودخائلها. يهيم ويسوح فى مئات الصفحات. بينما الأفلام؛ هياكل متكاملة من الأحداث، تضيق بالسرد وتمتنع عن التعليق، تنتقى من التكرار وتعيد ترتيب المواقف بما يقوى الترابط ويثرى المشاعر، إن ما يستطرد الروائى فى وصفه على مدار صفحات تحيط به لقطة عامة كاشفة عن جغرافية المكان أو لقطة مكبرة تشى بسرائر النفوس. وفضيلة السينما هى التركيز حيث تعرض وقائعها فى تسعين دقيقة على المشاهدين فى الصالة.

وينْسل فيلم «السقا مات» خيطا من رواية يوسف السباعى لينسج رؤية خاصة لصلاح أبو سيف خلال السقا، حمَّال النماء للبستان والتطهر لبنى الإنسان.

ولا تكاد المشاهد الأولى تنطوى قبل أن ندخل فى دنيا الفيلم تصحبنا شخصياته بآلامها وأمانيها. يستحضر السقا ذكرى زوجته الحبيبة «آمنة» ذات الوجه

النورانى، ويجتر مرارة الفراق. «آمنة» تؤرخ حبها بغرس شجرة الحناء فى بستان السراى حتى يشع شذاها على مر الزمان. وتقوم «آمنة» على رعاية السقا حين توقع به الحمى، وتنوب عنه فى نقل الماء إلى البيوت، مخترقة حاجز التقاليد فتلوك سيرتها الألسن وتطرد من الخدمة فى السراى.

وقد قدر «لآمنة» أن تصير شهابا يشع ضياؤه فى دنيا السقا ثم لا يلبث أن يفارقه ليسكن تجلياته. ونعانى المخاض مع «آمنة» حتى تهب السقا وليدا ينثر البسمة والأمل فى درب حياته المعتم.

وينجح الفيلم فى تقابل طرفى الصراع «شوشة» حمَّال الحياة، المثقل بالأحزان، المحلق فى التجليات و«شحاتة» أفندى، حمَّال الأموات والغارق فى الشهوات. ويكون لقاء القطبين فى مسمط الحاجة «زمزم» الذى تجلس أمامه مثل سلة الفاكهة الناضجة، تسيل دلالا ولتثير شهية الزبائن؛ فإذا ما راوغ أحدهم فى دفع الحساب استدعت له صبيانها يسلخون عنه ملابسه مثل الذبيحة.

وقد رأى صلاح أبو سيف أن تكون «زمزم» امرأة كاملة النضج حتى تكشف عن شهوة شحاته أفندى لأول وهلة؛ كما انتقص من عمر شحاتة عقدا أو يزيد من السنين ليجعله فى مرحلة الفحولة، وذلك فى مقابل السقا ربَّان سفينة العفة والقائم على دفة الطهارة.

وتستخدم السينما أدواتها لتصل إلى ذروة التعبير خلال مشهد المسمط الذى يبدأ بتبادل عبارات الغزل المكشوف بين «شحاتة» و«زمزم» فتثار شهيته وشهوته حتى ينقض عليه صبيان «زمزم» يستخلصون الحساب من كرامته. وأصابع مدربة تخرج «جواهرها» من رأسها قبل أن يحل بهم السقا ويفرد جناحه على شحاتة المسكين، يحمل عنه الوزر ويفتديه فى دفع الحساب فيكون اللقاء نقطة تحول لكليهما.

يطوى السقا تجلياته فى صحبة حبيبته الراحلة ليستقبل شحاتة الذى اعتزل مسكنه وباع مخلفاته ليرد دين السقا؛ أول كائن يناظره كإنسان ويفتديه ويصون كرامته. وسرعان ما يسكن شحاتة بيت السقا وقلبه أيضا.

وكما انعقد السقا على عقدة العجز أمام الموت حتى فارت نفسه بالهواجس وفاضت عنها الوساوس، يكون حل عقدته على يد شحاتة، أفندى الذى يستهوى السقا ليأخذ حظه من الدنيا؛ فيلبى السقا دعوته للخروج عن تجلياته - ربما لأول مرة - للدنيا، إلى المقهى. وعندما تخطر عزيزة ذات الأنوثة المباحة يتعلق بها مصير شحاتة ويقضى حياته فى سبيل ساعة عشق معها.

وصلاح أبو سيف صائغ فنان يسقط بعض ما لا يتفق مع النسق السينمائى ويحرِّك المواقف عن موضعها الأصلى فى الرواية حتى تفيض على ما قبلها وتلد ما بعدها. وقد حرَّك صلاح أبو سيف موقف الحمَّام عن موضعه فى الرواية ليكون رمزا لغسل الأحزان والتمهيد لاقتران السقا بزكية - وإن لم يتم - وتعميد ابنه صديقا له حين يكاشفه بعض الحب العظيم الذى ربطه بأمه.

وتطوف «آمنة» بتجليات السقا فتسمو به درجات العفة والنقاء حتى أنه لا يعى لزكية الصبية اليانعة وجودا، بينما يجثم شبح عزيزة على صدر شحاتة فتزهق روحه على أثر ممارسته طقوس الاستعداد لليلة العشق،

ابتداء من اعداد اللحم «بالتحويجة» وختاما بفنجان القهوة المسلح بالعنبر حتى أمسى العشاء الأخير لأفندى الجنازات.

وحين يصدم السقا فى أحلامه الصغيرة بخطبة زكية لشاب فى مثل سنها وحين يختطف الموت صديقه الوحيد تفور دوامة الوساوس وتزأر عقدته الخامدة فيسقط صريع المرض.

وإذا كانت السينما هى فن الحركة إلا أن صلاح أبو سيف يجمدها أحيانا من أجل بلاغة التعبير عن الانهيار النفسى للسقا فى لقطة ثابتة مكللة بالسواد.

وصلاح أبو سيف هو المحب الأول لشخصيات أفلام يتعاطف معها حتى لو اختلف معها. يحرص على كشف معدنها الطيب حتى لو خالف ذلك سياق الرواية كما فى تضامن أهل الحى لتجهيز شحاتة وتشييع جنازته ومواساة صديقه وتأجيل ليلة زكية مراعاة لأحزانه.

وكان التحول الأول فى حياة السقا على أثر معايشته لشحاتة الذى يهبط به من تجلياته ويخرج به للدنيا ويوصيه أن يأخذ حظه منها ويلفت نظره لزكية؛ أما التحول الثانى فى حياة السقا فيتم عندما يضع طاقته الروحية فى قبضته ليكسر «دنجل» وعصابته ويؤمن ليلة فرح زكية على ابن الفكهانى.

وفى المشهد الأخير تتحقق نبوءة آمنة وينصب شوشة ريسا للسقايين على كشك الحنفية العمومية ليرفع ميزان العدل ويوزع الماء بما يرضى الله بينما يسير ابنه الصغير على سيرته ويسعى إلى البستان ليروى شجرة الريحان.

وإذا كانت رواية يوسف السباعى مرثية عن الموت يختمها بانهيار البيت وموت السقا تحت الانقاض وافتقاد الابن الصغير للملجأ والأمان. فإن الفيلم يناصر قاعدة الحياة ويعبر الموت كاستثناء. لتستمر الحياة فى صيرورة أبدية. ويصير «السقا مات» زغرودة للحياة تتسع لملاعيب الصغير ومشاغباته. ويعبر السقا الأحزان وينال الأمان ، ويرفع راية العدل ليشع النقاء ويشيع النماء.

«ولنبلونكم بشىء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين..»

صدق الله العظيم

تحية لأستاذنا الكبير صلاح أبو سيف فى عيده الثمانين متعه الله بالصحة واستمرار العطاء.



فتحى أبو العينين

إتجاهات أساسية في سوسيولوجيا الرواية

مقدمة

فى ميدان درس الرواية، نظريا وتطبيقيا، ثمة تيار متعاظم تجتمع جهود روافده على هدف عام، هو بحث العلاقة بين الرواية والمجتمع. ولهذا التيار جذوره التى تمتد إلى البدايات الأولى لبزوغ الفن الروائى فى العصر الحديث، وظهور الافكار النقدية التى صاحبت وتابعت هذا النوع الأدبى، وسعت إلى التنظير له. ولا يعنى نمو هذا التيار وأهمية المغامرات العلمية التى يخوضها أصحابه، والجهود النظرية والبحثية التى يقومون بها، أن مجال عملهم، والذى صار يعرف بعلم اجتماع الرواية، يخلو من المشاكل أو الصعوبات. بل على العكس من ذلك، فهذا المجال خاصة (وعلم اجتماع الأدب عموما) واجه، وما زال يواجه، عددا من المشكلات التى تثقل كاهله. وربما كانت المشكلة الكبرى متمثلة فى تحديد طبيعة الصلات التى تربط بين الرواية والمجتمع. إذ لا يكفى أن نقر بوجود صلات، وإنما يجب تعيينها على وجه الدقة إذا كنا بصدد ممارسة البحث العلمى وليس إطلاق التعميمات غير الدقيقة، والتى قد يعوزها السند الواقعى. بعبارة أخرى، ينبغى تعيين الإطار أو الأطر المرجعية الاجتماعية للرواية. هنا، يواجه المتابع لأدبيات هذا التيار، خاصة فى مرحلته المعاصرة، باختلافات بيّنة تتصل بتحديد ماهية «الاجتماعى» الذى يرتبط بوشائج معينة مع الرواية، ،أو يتبادل معها التأثير والتأثر. فقد يعنى الاجتماعى «المجتمع» عموما، دون تحديد لعناصر أو عمليات اجتماعية معينة. وهذا تعميم فضفاض بلاشك، ولا يفيد. وقد يعنى الاجتماعى «البناء الطبقى» أو «جماعات المتلقين» أو «جماعات الكتاب» أو «الأجيال الأدبية» أو «القيم والأيديولوجيات ورؤى العالم» أو «السوق» أو «وسائل الاتصال» .. إلخ. وهنا يثور تساؤل: هل أى من هذه العناصر كافٍ وحده لتفسير علاقة الرواية بالمجتمع، أم ينبغى حصرها وجمعها كلها فى كل دراسة تسعى إلى فهم هذه العلاقة ، وهل هذا الإجراء أو ذاك يعدّ إجراءً علميًا؟

يضاف إلى هذه المشكلة النظرية والمنهجية الكبرى مشكلة أخرى تتصل بطبيعة الرواية ذاتها، وما تطرحه من تحديات مستمرة على دارسيها. وأعنى بذلك امتلاك الرواية، كنوع أدبى، لحرية غير محدودة، وتأبيها على التعريف المحدد والمستقر، وقدرتها الهائلة على التمثل المعقد لحيوات البشر ومشكلاتهم وطموحاتهم، وانفتاحها على الأنواع الأدبية الأخرى، ومسعاها، الذى لا يخفق، إلى البحث عن جماليات جديدة ومتجددة.

إن عرضنا لأهم الاتجاهات النظرية والبحثية الراهنة فى حقل سوسيولوجيا الرواية ربما يسهم فى تعرفنا على أهم الإنجازات التى تحققت في هذا الحقل، وطبيعة المشكلات التى تواجه المتخصصين فيه، وقد تكون العودة إلى الجذور خطوة أولية ضرورية لتقدير الإنجازات وإدراك أصول المشكلات، يجىء بعدها تصنيفنا للاتجاهات ،وفقا لموقف كل منها من طبيعة الفن الروائى وعلاقته بالمجتمع.

نظرة على البدايات والتطورات

ليس تعسفا إذا حددنا نقطة البداية بعصر التنوير فى أوروبا. فهناك أمران يسوغان ذلك التحديد، أولهما هو أن الرواية قبل ذلك العصر (القرن الثامن عشر) لم تكن قد تبلورت ملامحها كنوع أدبى متميز عما سبقها من أشكال القص، وبالتالى لم تكن هناك أفكار ذات أهمية حول علاقة الرواية بالمجتمع. والأمر الثانى هو أن ذلك العصر كان قد شهد نقلة جديدة وهامة فى ميدان الفكر، وأكبت ما طرأ على المجتمعات الأوروبية من تحولات هائلة فى اتجاه العلاقات التجارية والصناعية الرأسمالية. وكان الملمح المهم لهذه النقلة هو اهتمام المفكرين بما تمارسه الأوضاع الاجتماعية من تأثير على الأفكار والقيم وأشكال المعرفة المختلفة ومن بينها الفنون، واهتمامهم كذلك بالمقارنة بين الثقافات والشعوب، وتبلور وعيهم بالمجتمع بوصفه بناءً موضوعيًا يتألف من نظم وعمليات دنيوية. وكانت تلك النقلة بمثابة البداية الحقيقية لتأسيس علم اجتماع حديث.

قدم مفكرو عصر التنوير فى كل من ألمانيا وفرنسا واسكتلنده أفكارا وطروحات هامة كانت - رغم غموض بعضها وميكانيكية البعض الآخر - بمثابة الإرهاصات المبكرة لنشأة سوسيولوجيا الرواية. فقد جاء فى كتاب فريدريش فون بلانكنبورج F.von Blanckenburg «محاولة حول الرواية» (١٧٧٤) أن «الروايات لا تنشأ عن عبقرية المؤلفين وحدها، فعادات العصر وتقاليده كانت هى التى تمنحها وجودها». وفى كتابه «مساهمات فى نقد الأدب الحديث» (١٧٩٨)، يذكر أوجست فلهلم شليجل A.W.Schlegl أن «الرواية هى النقطة التى يمس عندها الأدب الحياة الاجتماعية مسا مباشرا»[١]. واهتم هردر J.H.HERDER بتاريخية الظاهرة الجمالية، وبضرورة الكشف عن صلاتها بالعصر وبالوقائع المادية الملموسة التى تحيط بها. وكانت مدام دى ستال Mme De Stael(١٧٦٦ - ١٨١٧) فى فرنسا تطمح إلى الجمع بن مفهوم الأدب ومفهوم المجتمع فى دراسة منهجية واحدة مستفيدة من الأفكار المطروحة آنذاك حول «روح العصر» و«روح الشعب» و«روح القوانين». وبذلت جهدا واضحا فى تفسير الأدب فى ضوء علاقته بـ «الطابع القومى» الذى يعد - فى رأيها - نتاجا لتفاعل معقد بين النظم الاجتماعية مثل الدين والقانون والسياسة.. إلخ. ولاحظت دى ستال أن ثمة علاقة بين تطور الرواية وبين تمتع المرأة بمكانة محترمة فى المجتمع، واحترام حياة الناس الخاصة وعلاقاتهم الاجتماعية والعاطفية، وأن الطبقة الوسطى تلعب دورا هاما فى تطور الرواية، وذلك لأن هذه الطبقة تفرز الحرية والفضيلة والقيم الأخلاقية التى تعد شرطا ضروريا لتقدّم الفن. ورغم الطابع الفضفاض والنزعة السببية التى غلبت على أعمال دى ستال، إلا أن ملاحظتها كانت تمثل، آنذاك، شيئا جديدا فى ميدان التفسير الاجتماعى للأدب، مما جعلها تحتل - من وجهة نظر البعض - موقع الريادة الحقيقية فى هذا الميدان[٢].

ومع التطورات التى لحقت بالمجتمعات الأوروبية، والمشكلات التى ظهرت فيها من ناحية، والتحرر الجمالى للرواية ووقوفها - بوصفها نوعاً أدبياً - على قدم المساواة مع الأنواع الأخرى من ناحية

ثانية، أخذ البحث يتعمق عن طبيعة العلاقة بين الرواية والمجتمع. وكان ثمة اتجاه مناقض للنزعة الحتمية التى اتسمت بها أعمال المفكرين من أمثال **هردر** و**دى ستال**. وسعى هذا الاتجاه إلى إبراز الصلة بين ما أصاب الأدب والفن من تفتت وفقدان للوحدة والكلية من جهة، وبين النمو المتعاظم لظاهرة تقسيم العمل والتباين الاقتصادى والاجتماعى من جهة أخرى. فقد كانت إحدى الأفكار الرئيسية لدى المفكرين الاسكتلنديين **آدم سميث A.Smith** (١٧٢٣ ـ ١٧٩٠) و**آدم فرجسون A.Fergson** (١٧٢٣ ـ ١٨١٦) هو أن تقسيم العمل أسهم فى تحقيق وفرة فى الإنتاج وتقدم فى التكنولوجيا، إلا أنه أفضى، فى الوقت ذاته، إلى انهيار الوحدة العضوية التى كانت تتميز بها مجتمعات ما قبل الصناعة. وكنتيجة غير مقصودة لهذه التطورات، تبدّدت وحدة الفنون، وتعددت أشكالها، وصار الأدب مهنة لها محترفوها، وخضع الإنتاج الأدبى لمنطق السلعة التى تباع وتشترى فى السوق.

وقد وجدت هذه الفكرة صدى قويا لها فى أعمال الفيلسوف الألمانى **هيجل G.W.F.Hegel** (١٧٧٠ ـ ١٨٣١)، خاصة فى مؤلفه عن فلسفة الفنون الجميلة، حيث يذهب إلى أن الفنون والآداب، مثلها مثل القوانين، ليست سوى تعبير عن المجتمع، وهى ترتبط بما يطرأ على الحياة الاجتماعية من تطور، فالملحمة كانت الشكل الملائم للإنسان «الكلى» Total فى العصر اليونانى القديم، والشاهد على هذا الإنسان أيضا. وكانت تلك «الكلية» Totality نتيجة عدم وجود تقسيم بين المجتمع والدولة، وعدم وجود تمييز بين العوالم الخاصة والعوالم العامة. كما أن الملحمة كانت تعبيرا عن تلك «العصور البطولية». أما العالم المعاصر الذى يتميز بالفردية وبالتخصص، وبتعدد القوى السياسية والبيروقراطية، فقد نزع الإنسان من علاقته الوثيقة بالطبيعة، وهى العلاقة التى كان يقوم عليها الفعل الملحمى، وظهرت الرواية بوصفها تعبيرا عن وعى العالم المعاصر الذى هو «العقل النثرى»، وبوصفها «ملحمة الطبقة الوسطى» التى تعكس، بصدق، فقدان الوحدة، وتفتت العالم، واغتراب الإنسان المعاصر من جراء انهيار ما كان قائما بينه وبين المجتمع من انسجام(٣).

لعبت هاتان النظرتان، المادية المباشرة ذات الطابع الحتمى من ناحية، والفلسفية ـ التاريخية ذات الطابع النقدى من ناحية أخرى، دورا جوهريا فى تمهيد الطريق أمام تأسيس رؤى متمايزة فى مجال سوسيولوجيا الأدب عموما، وفى حقل سوسيولوجيا الرواية خصوصا. وقد شهد القرن التاسع عشر هذه الجهود التأسيسية عبر رافدين، أولهما هو الرافد الوضعى الذى كانت أطروحات **هيبوليت تين**(١٨٢٨ـ ١٨٩٣) إيذانا بتبلوره المبكر، والثانى هو الرافد المادى التاريخى الذى كان لأفكار **ماركس** (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) و**إنجلز** (١٨٢٠ ـ ١٨٩٥) الفضل فى تدفقه.

أعجب **تين** بالعلوم الطبيعية، وطمح إلى تأسيس سوسيولوجية أدبية لها صفة الصرامة والدقة مثل تلك العلوم. وقامت نظريته على مفاهيم ثلاثة: العنصر، والبيئة، والزمن، على اعتبار أن التفاعل بين هذه العناصر الثلاثة ينتج بنية عقلية، قد تكون إما ذات طابع عملى، أو ذات طابع تأملى. وإذا أمكن قياس هذه العناصر والكشف عن معناها بالنسبة لكل حضارة، أمكن بالتالى فهم تطور الأفكار التى تعبر عن نفسها فى أشكال الخلق الفنى ومن بينها الرواية. وقد حاول **تين** تطبيق نظريته، خاصة عل الأدب الإنجليزى، إلا أن تطبيقاته لاقت من الإخفاقات أكثر مما لاقت من النجاح(٤). ولكن يظل له فضل التوجه إلى تصورات سوسيولوجية تحدد الشروط الاجتماعية والثقافية المؤثرة فى الإبداع الروائى.

أما **ماركس وإنجلز**، فلم يكن لديهما أى مشروع لتأسيس نظرية فى الأدب أو فى الرواية، وإن كانت بعض أعمالهما تضم تعليقات انطباعية حول بعض الروايات فى ضوء نظريتهما المادية التاريخية التى تفسر عناصر الوعى، ومن بينها الأدب، بوصفها انعكاسا لطبيعة القوى والعلاقات الإنتاجية فى مرحلة معينة من تطور المجتمع. وثمة ملاحظات **لماركس** حول رواية **ديدرو** «Neveu de Rameau» تبنى فيها الوصف الذى كان **هيجل** قد قدمه لبطل هذه الرواية باعتباره ـ أى البطل ـ يمثل حالة واعية ومعبرة من حالات «تمزق الوعى» Zerrissenheit des Bewusstseins، وحلل

ماركس الشخصية الرئيسية في الرواية في ضوء مفهوم «الذات المغتربة» التي تناضل من أجل صيغة للوعي الذاتي(٥)، وهو مفهوم سوف يجد له مكانا محوريا في تحليلات ناقد ماركسي بارز هو **جورج لوكاتش**.

وفي تعليقات **إنجلز**، خاصة في بعض أجزاء كتابه «أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة»، تهيمن فكرة «الانعكاس Re-flection بمعنى معين، هو أن الأدب يصور العلاقات الاجتماعية تصويرا مرآويا. وتكشف خطاباته لكل من الروائية الألمانية **مينا كاوتسكي**، والكاتبة البريطانية **مارجريت هاركنس** عن اهتمامه ببعض المشكلات المتصلة بالواقعية في الأدب الروائي مثل «الصدق الفني» وفكرة «النمط» أو «الشخصيات النموذجية» (٦).

والواقع أن مفهوم الانعكاس قد أخذ يكتسب قدرا ملحوظا من الانتشار والرواج في مجال النقد الأدبي عموما، ونقد الرواية بصفة خاصة، ووظفته أجيال تالية من الباحثين الماركسيين وغير الماركسيين المتطلعين إلى ربط الأدب بإطاره المرجعي الاجتماعي، وإن كان المفهوم قد وظف بمعان مختلفة تتراوح ما بين المعنى المباشر والبسيط أو التبسيطي، والمعنى المعقد الثري، وبالتالي اختلفت مقادير النجاح والإخفاق التي حققتها الدراسات التي تبنت هذا المفهوم.

ظلت غالبية الجهود التنظيرية والبحثية في مجال سوسيولجيا الرواية (والأدب عموما) مستقطبة بين هاتين الرؤيتين: الوضعية، والماركسية، بتجلياتهما المتعددة، حتى الربع الأول من القرن العشرين، إلى أن حدثت تطورات فكرية على درجة كبيرة من الأهمية لأنها أثرت فيما تأسس بعد ذلك من رؤى نظرية ومنهجيات في مجال النقد السوسيولوجي للرواية. ويهمنا أن نشير إلى ثلاثة من هذه التطورات، أولها هو نظرية عالم اللغة **السويسري دي سوسير** F. de Saussure التي قدمت نموذجا معرفياجديدا يدرك اللغة بوصفها «بنية» شكلية متماسكة، أو نسقا مكتفيا ذاتيا، ومحكوما بقواعد وأعراف داخلية، والتطور الثاني هو ظهور «الشكلية» Formalism بوصفها حركة فكرية انطلقت مناهضة لفكرة الانعكاس بمعانيها المختلفة، ورافضة لأي فرضيات تعالق بين النص الروائي وبين أي عناصر خارجه، سواء أكانت تلك العناصر اجتماعية أو فكرية أو ثقافية، انصبت جهود هذه الحركة على ما أسماه **جاكوبسون**، وهو أحد روادها، «الأدبية» Literariness ، أي على دراسة الأدب في ضوء خصوصيته الجمالية (٧). ونظر الشكليون إلى الرواية بوصفها «بنية»، تتألف داخلها المستويات الصوتية والنحوية والدلالية والصورية ، متمحورة حول عنصر أساسي هو شكل الرواية . غير أن الحركة الشكلية أخذت في نهاية العشرينيات تطور من مفهومها للأدب بما يسمح بأخذ العوامل الاجتماعية الخارجية في الاعتبار عند درس بنية العمل الأدبي . ولقد كان ذلك التطور تعبيرا عن وعي الشكلية بالتطورات اللغوية الجديدة من جهة، ورد فعل للانتقادات التي وجهتها الماركسية للحركة من جهة أخرى (٨).

هكذا سعت الجماعة التي عرفت باسم «مدرسة **باختين**» Bakhtin School إلى تجاوز الثنائية الإبستمولوجية التي نجمت عن تعارض بين الموقف الماركسي الذي تجاهل إمكانية وجود شعرية سوسيولوجية، والموقف الشكلي الذي لا يعترف بأن عاملا اجتماعيا خارجيا يمكن أن يصبح عاملا داخليا متموضعا في البنية الأدبية. وقد اتخذ **باختين** من الرواية مجالا لتحقيق هذا التجاوز، وكانت التحليلات التي أجراها لنصوص روائية عديدة بمثابة نماذج عملية لمحاولته التأليفية الإبداعية التي شكلت نقلة نوعية في سوسيولوجيا الرواية (٩) . وفي اعتقادي أن الباحثين في هذا المجال في وقتنا الحالي هم في أمس الحاجة إلى الرجوع إلى إنجازات **باختين** بصفة خاصة، واستخلاص ما يمكن أن يستفاد به من دروس تسهم في حل الكثير من الإشكاليات النظرية والمنهجية التي تواجه الدرس السوسيولوجي للرواية.

أما التطور الثالث فيمثله ما عرف بحركة «النقد الجديد» New Criticism في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي ظهرت هي الأخرى

فى العشرينيات واتخذت من شكل العمل الأدبى ووحدته الجمالية موضوعا للبحث، واستبعدت أية عناصر أخرى مثل سيرة المؤلف أو استجابة المتلقى أو محتوى العمل. وقد أسهم هذا الموقف فى إعاقة رؤى سوسيولوجية مناظرة لتلك التى وجدت فى القارة الأوروبية، شرقها وغربها، وإن كان النقد السوسيولوجى الأمريكى قد عرف نوعا من البحث الذى يتوسل بأسلوب (تحليل المحتوى) Content Analysis الذى يتعامل مع النص الروائى بوصفه وثيقة أو شهادة على ظواهر أو معانى أو أفكار معينة كما سنرى فيما بعد.

ولاشك أن هذه التطورات، وغيرها، لم تكن مقطوعة الصلة بما سبقها من إنجازات، بل كانت بمثابة رد فعل إزاء تلك الإنجازات، أومحاولات لتجاوزها نظريا ومنهجيا. كما أن هذه التطورات كانت نقلة فى اتجاه تطورات أخرى لاحقة تمثلت فى ظهور نماذج وأساليب جديدة فى مجال درس الرواية، والأدب عموما، ويكفى أن نشير هنا إلى «البنيوية» Structuralism التى مارست نفوذا واسعا فى مجال الفكر عامة منذ أواخر الخمسينيات، ولمدة ربع قرن من الزمان تقريبا.

وبصورة موازية مع هذه التطورات، كانت هناك تحولات هامة تحدث على ضفة العلوم الاجتماعية والثقافية، ونشير هنا إلى تحولين، أولهما هو ظهور مقولة «الفهم» Understanding كمبدأ منهجى يلائم التحليل السوسيولوجى للظواهر الثقافية وينأى به عن مناهج العلوم الطبيعية التى تتمسك بها النظريات الوضعية التى تطمس الطابع الخاص الذى يميز تلك الظواهر. وقد أسهم فى إحداث هذا التحول علماء اجتماع من أمثال **فلهلم دلتى** W. Dilthy، **وماكس فيبر** M. Weber أما التحول الثانى فيتمثل فى محاولة تطوير مفهوم «الثقافة» الماركسى وتخليصه من الطابع الآلى الذى يرد الثقافة إلى عوامل اقتصادية فحسب. ويرجع الفضل إلى كل من **انطونيو جرامشى** A.Gramsci **وروزا لوكسمبرج** R .Luxemburg فى إعادة صياغة هذا المفهوم وإدراك الثقافة بوصفها عملية فعالة مشروطة بالإرادة والهدف والوعى الإنسانى.

وقد كان لهذا التحول امتدادات واضحة فى أعمال **لوكاتش** ومدرسة فرانكفورت **ولوسيان جولدمان**، خاصة ما تعلق منها بالتفسير السوسيولوجى للإبداعات الأدبية، ومن بينها الرواية.

الموقف الراهن

شكلت تلك الإنجازات، منذ البدايات الرصينة عند **تين** والماركسية الكلاسيكية، مرورا بالشكلية والمدرسة الثقافية فى علم الاجتماع، وحتى البنيوية، تراثا ثريا، مارست روافده المختلفة تأثيراتها المتباينة على الاتجاهات الحديثة فى سوسيولوجيا الرواية. وسوف يتكشف لنا من عرضنا لأهم هذه الاتجاهات كيف أن منطلقاتها النظرية والمنهجية ترتكز، بصورة أو بأخرى، على تلك الروافد، سواء أكان ذلك الارتكاز صريحا أو ضمنيا. كما سيتكشف لنا مدى الاختلافات القائمة بين هذه الاتجاهات فيما يتعلق بإدراك كل منها لطبيعة الرواية، وعلاقتها بالمجتمع.

١ - الرواية وثيقة أو شهادة

يتجلى توظيف فكرة الانعكاس بمعناها التبسيطى والمباشر تماما فى ضرب من البحوث التى يتعامل أصحابها مع الرواية بوصفها وثيقة اجتماعية أو ثقافية، أو شهادة على وجود ظواهر أو أفكارمعينة فى المجتمع. وتنطلق مثل هذه البحوث من التسليم بأن النص الروائى ينقل «بأمانة» ظروف المجتمع وحقائق التاريخ، وأن الباحث يمكنه أن يجد فى الأعمال الروائية مصدرا هامايمكن أن يفيد فى بلورة المفاهيم السوسيو ـ ية، أو فى تكوين معرفة حول نماذج سلوكية ومشكلات اجتماعية. وغالبا ما تفتقد هذه النوعية من البحوث إلى أى أساس نظرى متماسك، وأقصى ما تلجأ إليه هو تقديم مفهوم الانعكاس إما فى صيغته الماركسية الجامدة والميكانيكية، أو فى صيغته الوضعية الفضفاضة. وفى معظم الحالات يقوم البحث على نوع من الانتقاء لنماذج معينة من الأعمال الروائية التى يرى الباحثون أنها صالحة لتحقيق هدفهم وإثبات صحة مسلماتهم.

ومن الملاحظ أن هذا الاتجاه «الوثائقى» قد صار يشكل مدخلا كاملا فى مجال علم اجتماع الأدب، خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية. ويعد كتاب لويس كوزر «علم الاجتماع من خلال الأدب» نموذجا للمؤلفات التى تندرج تحت هذا الاتجاه، حيث يقول كوزر فى المقدمة أن الأدب هو شهادة على العادات والأخلاقيات وسجل دقيق لأنماط الاستجابات لظروف اجتماعية وثقافية، ثم يقدم بعد ذلك نصوصا روائية منتقاة، ويسعى إلى إثبات كيف أنها تسهم فى توضيح مفاهيم رئيسية فى علم الاجتماع مثل: الضبط الاجتماعى، التنشئة الاجتماعية، البيروقراطية، القوة والسلطة ..إلخ (١٠).

ومن الناحية التكنيكية، يلجأ معظم باحثى هذا الاتجاه إلى أسلوب «تحليل المحتوى»، غالبا فى صورته الكمية، للكشف عن مضامين معينة ينطوى عليها النص الروائى. ونود أن نمثل لهذا الاتجاه بدراستين، إحداهما اجراها بول هولاندر عن نماذج السلوك فى الأدب الستالينى (١١)، تعامل فيها مع عدد من الروايات المنشورة فى الاتحاد السوفييتى من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٣ وفى المجر من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٣ بهدف الكشف عن أساليب الضبط الرسمية السائدة فى هذين المجتمعين الشموليين، كما تعكسها تلك الروايات، واعتمد على «الشخصية» كوحدة للتحليل يتوسل بها للتعرف على نمط «البطل الإيجابى» و«البطل السلبى» كنموذجين للسلوك يفترض انهما يرتبطان بالقيم التى تناسب النظم الشمولية. وقد خلص هولاندر إلى أن البطل الإيجابى الذى تصوره تلك الروايات يتميز بالانحياز للحزب، وحب الوطن، وحب العمل، والنشاط، والحذر، والاستعداد للكراهية، والتواضع، والتفاؤل، فى حين يتسم البطل السلبى بانعدام الضمير، واللا أخلاقية، والجبن والنفاق، والانسياق وراء اللذة، والفسوق الجنسى، والعمل ضد النظام، وأن تلك السمات الإيجابية والسلبية، تعكس ما كان مرغوبا وما كان مستهجنا من جانب النظام خلال فترة الحكم الستالينى.

أما الدراسة الثانية فأجرتها ويندى جريسولد(١٢)، وحللت فيها مائة وثلاثين رواية نشرت فى الولايات المتحدة خلال الفترة من ١٨٧٦ إلى ١٩١٠ من أجل التعرف على خصائص الشخصية الأمريكية كما تصورها هذه الروايات. وتمثلت وحدات تحليل المحتوى فى هذه الدراسة فى: الحبكة الروائية، سمات الكاتب، خصائص البطل (السن، القدرة على التفاعل، الحراك الاجتماعى الذى حققه من خلال مقارنة وضعه فى بداية الرواية بوضعه فى نهايتها)، المشكلات التى واجهها. وجاءت النتائج مدعمة لفروض الباحثة: فالروايات المدروسة صورت، خلال الخمسة وثلاثين عاما التى صدرت فيها، ظروف المجتمع الأمريكى المعيشية، خاصة تلك التى تتعلق بعمليات الإنتاج والنواحى الاقتصادية، وسعى الناس نحو تحسين ظروفهم الحياتية.

إن هذا الضرب من البحوث، رغم أوجه القصور التى يعانى منها، يكاد يشكل أحد النماذج الأكثر رواجا فى سوسيولوجيا الأدب، لدرجة أن كثيرا من غير المتخصصين صاروا لا يعرفون عنوانا لهذا النظام العلمى سوى هذه البحوث التى تثير من المشكلات وتضع من العقبات أكثر مما تحقق من إنجازات. فمثل تلك البحوث تغفل طبيعة الأعمال الروائية بوصفها بنى ذات جوانب جمالية وتقوم على استخدامات خاصة للغة، وليست مجرد مرايا نقية تعكس الأضواء والظلال. ويقول عالم الاجتماع البريطانى جون هال إننا إذا كنا نريد الحديث عن إمكانية الحصول على بعض الاستبصارات فى العالم الاجتماعى من خلال قراءة جيدة للنصوص الأدبية، وهذا أمر مشروع تماما، فربما كان المصطلح الأنسب ليس هو «الانعكاس» وإنما هو مصطلح «المؤشر الاجتماعى» Social Referent، لأن فهم الأدب بوصفه انعكاسا لا يعنى سوى أن الأديب شخص سلبى تماما مفتوح على كل المثيرات، ليست لديه إرادة العزل والانتقاء من بين الوقائع، فى حين يعد مفهوم «المؤشر الاجتماعى» ملائما لأنه يأخذ فى الاعتبار وعى الكاتب ودوره الإيجابى فى فهم المجتمع (١٣)، وبالتالى يسهم فى تجنب الكثير من المشكلات التى يثيرها مفهوم الانعكاس بالمعنى الذى تتبناه تلك الدراسات الوثائقية.

٢ ـ عالم الرواية ـ عالم القيم والمعانى

حين يبدع الكاتب عملا روائيا، فإنه لا يصور العالم بمصطلحات وصفية تقريرية وعلمية دقيقة. لكنه، كفنان، تكون لديه مهمة نقدية تتمثل فى إبداع شخصيات يحركها، ومواقف يختارها، ويدع هذه الشخصيات تتحرك للبحث عن «مصيرها» الخاص، وللكشف عن القيم والمعانى فى العالم الاجتماعى. وانطلاقا من هذا التصور لطبيعة الرواية، وطبيعة عمل الكاتب، ثمة اتجاه يتخذ من مسألة القيم موضوعا مركزيا فى التعامل مع الإبداع الروائى. ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن المعنى الحقيقى للأدب العظيم، وللجماعات المرتبطة به، والمشاركة فى إنتاجه، كتابا ومتلقين، إنما يتمثل فى سعى ونضال ذلك الأدب وتلك الجماعات من أجل تحقيق قيم أصيلة، أى قيم مجتمع إنسانى تتحقق فيه مطامح وحاجات الإنسان من خلال التفاعل الاجتماعى، وأن مهمة الباحث تصبح هى الكشف عما يسميه المفكر البريطانى **رايموند ويليامز** «بنية المشاعر» Structure of Feeling أو ما يسميه عالم الاجتماع الأمريكى (من أصل المانى) **ليولوفنتال** «محور المعنى» Core of meaning، وهو الجوهر الذى يمكن أن يعثر عليه المرء فى قلب الأعمال الروائية الممتازة.وقد طبق **لوفنتال** هذا المبدأ فى الدراسة الرائعة التى أجراها بعنوان «الأدب وصورة الإنسان» [١٤]، وأوضح فيها كيف أن شخصية «دون كيخوته» Don Quixote فى رواية الكاتب الإسبانى **ثيرفانتيس** يمكن أن تفهم، سوسيولوجيا، بوصفها بنية من العواطف والسلوك، تدل على فقدان فادح للأمان، يتجلى فى الخوف من الموت جوعا، وفى الشعور بفقدان المكانة الاجتماعية، وفى الشك الفلسفى، وكيف أن تلك العواطف والمشاعر يمكن النظر إليها بوصفها نتاجا لما لحق المجتمع الأسبانى من تبدلات هائلة عقب انهيار النظام الإقطاعى، فبعد أن كان ذلك النظام يؤكد على الأوضاع والمكانات الثابتة، جاءت التغيرات لتزيد الحراك الاجتماعى وتبدل المكانات فى مجتمع صار تجاريا وأكثر انفتاحا، ولم تعد المكانات تقوم على الأسرة أو الانتماء الطائفى، بل على ما ينجزه الفرد. وفى خضم تلك الظروف المتغيرة كان دون كيخوتة بطل الرواية يبدو فردا معزولا، يحمل رؤية للعالم تتسم بالقلق. ولَمْ يكن **لوفنتال** يحلل شخصية دون كيخوته لمجرد التعرف على خصائص معينة للبطل الروائى، بل كانت غايته هى الكشف عن «معنى» تلك الخصائص ودلالتها المتجلية فى الرواية، رابطا ذلك المعنى أو تلك الدلالة بالظروف التى كانت تلك الشخصية تتحرك فيها، وبالسياق الذى كتب فيه المؤلف عمله الروائى.

ويرى **لوفنتال** أن مثل هذا النوع من التحليل السوسيولوجى يمكن أن ينجح فى تلمس المشكلات الأساسية التى تشغل بال الإنسان فى فترات تاريخية مختلفة، وأن يجعلنا نتعرف على طبيعة المجتمع وتجارب الأفراد فيه.

وربما كانت فكرة القيم والمشاعر هى التى وجهت الدراسة الرائدة التى أجراها **السيد يس** وحلل فيها رواية «العيب» **ليوسف إدريس** [١٥]، التى يدور موضوعها الرئيسى حول الانحراف الاجتماعى والسلوك الإجرامى ، حيث تمر «سناء» بطلة الرواية، بعد تعيينها بإحدى المصالح، بعمليات نفسية واجتماعية تفضى إلى انخراطها ضمن جماعة الزملاء الذين كانوا يقومون بتقاضى «رشوة» من العملاء المترددين على المكتب لقضاء مصالحهم، بل وأيضا إلى التفريط فى عرضها. وقد استند **يس** إلى نظرية سوسيولوجية تفسر الانحراف فى ضوء السلوك الشخصى والتغيرات الاجتماعية البنائية وصراع القيم. وأفاده هذا الإطار المرجعى فى التعامل مع عالم المعانى والقيم المتناقضة التى وجدت بطلة الرواية نفسها فيه، واندفعت خلاله إلى الهاوية.

إن مثل هذا النوع من الدراسات يوضح كيف أن الأدب يمكن أن يمثل أحد المقاييس السوسيولوجية الفعالة التى تقيس استجابات الإنسان لمختلف القوى والمتغيرات الاجتماعية. وربما كان هذا هو أهم ما كشفت عنه الدراسة التى أجريناها حول عالم القيم فى رواية «الفلاح» **لعبدالرحمن الشرقاوى**، حيث أوضح التحليل أن أنساق القيم السائدة لدى مختلف الشخصيات والجماعات فى المجتمع المحلى الذى تصوره الرواية كانت محصلة لسعى وآمال وصراعات

ونشاطات تلك الشخصيات والجماعات من جهة، ولوعى الكاتب نفسه وإدراكه لطبيعة التناقضات الاجتماعية التى يشهدها هذا المجتمع، والمجتمع القومى الأوسع من جهة ثانية (١٦). وعموما، يمكن القول أن الدراسات الموجهة بفكرة القيم، والساعية إلى الكشف عن عالم المعانى والمشاعر، تنأى بنفسها عن فكرة الانعكاس بمعناها الفج، ولا تنظر إلى الرواية بوصفها مجرد مخزن للمعلومات السوسيولوجية، وتحاول، بدلا من ذلك، أن تقترب من المعنى الحقيقى للإبداع الروائى.

٣ ـ الرواية بوصفها موضوعا للاتصال

لا تتعامل دراسات الاتجاه «الاتصالى» مع النص الروائى، وإنما يتوجه اهتمامها إلى الظواهر التى تحيط بالنص والتى تتعلق بعمليات إنتاج الأعمال الروائية وتوزيعها واستهلاكها، وما يتخلل هذه العمليات من تفاعل بين الأطراف المشاركة فيها، بعيدا عن النص نفسه.ويغلب على هذه الدراسات الطابع الأمبيريقى الذى يتجلى فى استخدام الدارسين لأدوات بحثية كالمقابلات والاستبيانات ودراسات الحالات.. إلخ، وتوظيفهم للإحصاء والأرقام، وميلهم إلى العرض الكمى لنتائج بحوثهم.

والمبدأ الذى تنهض عليه الممارسات البحثية فى هذا الاتجاه، والذى يسلم به عالما الاجتماع الألمانيين **هانز نوربرت فوجن، والفونس زلبرمان**، هو أن الرواية، وكل النصوص الأدبية، لا يمكن أن تكون موضوعا للبحث السوسيولوجى بصفتها كأشكال جمالية، ومن هنا فلا يمكن لعالم اجتماع الأدب أن يدرس أية مسألة تتصل بالقيمة الأدبية. يقول **فوجن**: «إن المعايير الاجتماعية، وليست الصفات الجمالية، هى الأسس التى يجب أن يتخذها علم اجتماع الأدب لتحديد ما يفهمه تحت كلمة «أدب».. ولما كان علم الاجتماع يتخذ من الفعل الاجتماعى والتفاعل بين الأفراد موضوعا لبحوثه، فإنه لا يهتم بالعمل الأدبى كموضوع جمالى، وإنما يهتم به بقدر ما ترتبط به، وتوجه إليه، أفعال إنسانية معينة»(١٧). ويقترح **فوجن** مصطلح «السلوك الأدبى» Literarisches Verhalten للإشارة إلى تلك الأفعال الإنسانية الخاصة التى ينبغى أن يتجه إليها البحث فى مجال سوسيولوجيا الرواية. وفى المخطط الذى يقترحه لدراسة الظواهر الأدبية يورد بعض الإجراءات المنهجية التى يتوجب اتباعها، وتدور كلها حول تحليل أدوار الأفراد: مؤلفين وقراء، وتحليل العلاقات بين المؤسسات الأدبية، وهى إجراءات تقترب كثيرا من مدخل علم الاتصال الجماهيرى.

ويرى **زلبرمان** أن الفن عموما هو عملية اجتماعية قوامها طرفان: مرسل ومستقبل، وهذان الطرفان يلتقيان عبر إنتاج الفن واستهلاكه فى سياق اجتماعى معين. ومهمة الباحث هى دراسة ما ينتج من هذه العملية الاتصالية من تأثيرات على الأطراف المشاركة فيها. أما الجوانب التى تتصل بالقيمة الفنية، وبالنواحى الجمالية، فهى خارج الدرس السوسيولوجى تماما، الذى يجب أن يعتمد على التجارب والإحصاءات والمقارنات لفهم ما أسماه «خبرة الفن» Kun-sterlebnis التى تنتج دوائر التفاعل والتأثير بين أطراف عملية الفن(١٨).

وتصب جهود عالم الاجتماع الفرنسى **روبير اسكاربيت** النظرية والبحثية فى هذا الاتجاه. فهو يرى أن الأدب اتصال مزدوج، حيث يبث المؤلف رسالة موجهة إلى القراء الذين يستجيبون للرسالة بصيغ شتى: أفكار وأفعال .. إلخ (١٩). وحسب هذه النظرة تصبح الروايات محض رسائل تخلق دوائر من الاستجابات والتفاعلات بين مرسليها من ناحية ومتلقيها من ناحية أخرى عبر ما بينهم من وسائط: دور نشر ، مكتبات .. إلخ. وهذه الدوائر ذات طابع فنى وتقنى وتجارى، وينتج عنها العديد من القضايا والمشكلات التى يبحثها عالم الاجتماع باستخدام أساليب البحث الأمبيريقى.

إن دراسة مسائل مثل خصائص قراء الروايات، أو مؤسسات النشر والتوزيع، أو اتجاهات الكتاب نحو قضايا معينة متصلة بالإنتاج والتلقى، أمر مفيد بلاشك، لكن عندما يتعلق الأمر بسوسيولوجيا الرواية، فكيف يستقيم هذا الأمر مع استبعاد العمل الروائى ذاته بكل ابعاده؟ ألا يحق لنا أن نطلق على مثل هذه الممارسات البحثية «سوسيولوجيا رواية بدون رواية»؟

٤ ـ النص الروائى ورؤية العالم

فى وقت مبكر من القرن العشرين، كتب **جورج لوكاتش** قائلا إن الباحثين السوسيولوجيين يقعون فى خطأ كبير حين يسعون إلى ربط محتوى الأعمال الأدبية بعوامل اقتصادية معينة. فالاجتماعى فى الأدب ليس هو المحتوى بل هو الشكل، الذى يمثل رسالة بين الأديب والجمهور، وعن طريق هذه الرسالة المتشكلة، وما ينجم عنها من تأثير وتأثر فعلى، يصبح الفن اجتماعيا (٢٠). وفى دراسته المعنوية «نظرية الرواية» عمق **لوكاتش** اهتمامه بمسألة الشكل، مستندا إلى مقولات **هيجل** حول «الكلية» و«العقل النثرى» و«العقل الشعرى»، وذهب **لوكاتش** إلى أن تعقد العلاقة بين الذات (الفرد الإنسانى) والموضوع (المجتمع) قد أفضى إلى حلول النثر محل الشعر، وأن الرواية ظهرت إلى حيز الوجود حين تحطم الانسجام بين الإنسان وعالمه، وصارت العلاقة بينهما متوترة، قوامها الجدل بين الانفصال والاتصال . وهكذا تبدو صورة البطل المغترب الرافض لمعظم قيم المجتمع من ناحية، والساعى إلى البحث عن عالم يتحقق فيه تواصله من ناحية أخرى (٢١). وكرس **لوكاتش** جزءا كبيرا من كتاباته لنقد كتاب «الواقعية البورجوازية» منطلقا من مفهوم «رؤية العالم» Weltanschauung معرفا إياه بأنه «العقائدية التى تكمن تحت عمل الكاتب. ومحاولة الكاتب أن يعيد خلق هذه النظرة إلى العالم هو ما يشكل قصده» (٢٢). ويرجع الفضل إلى **لوكاتش** فى تعميق الرؤية السوسيولوجية للرواية انطلاقا من الاهتمام بقضية العلاقة بين الشكل الروائى والمجتمع، ومن خلال طرحه مفاهيم أساسية مثل رؤية العالم، والكلية، والنمط (٢٣)، وهى المفاهيم التى سعى **لوسيان جولدمان** L.Goldman فيما بعد إلى تطويرها والإفادة منها فى بناء نظرية فى سوسيولوجيا الرواية كان، ومازال، لها تأثيرها الواضح.

فالعمل الروائى، وفقا لنظرية **جولدمان**، هو فضاء فكرى إبداعى ذو بنية متماسكة تتجسد فيها رؤية للعالم، تخص جماعة ما (هى عند **جولدمان** دائما طبقة). والأساس النظرى لهذه المقولة هو أن الإبداع الثقافى بأشكاله المختلفة يعد سلوكا خاصا، يتجلى فى إبداع بنى ذات معنى، وفى السعى إلى الاقتراب من الهدف الذى يطمح أعضاء جماعة إنسانية (طبقة) ما إلى تحقيقه. وبقدر ما ينجح العمل الروائى فى إبداع هذه البنية، وتحقيق هذا المسعى، بقدر ما يكون معبرا عن «رؤية العالم» لدى جماعة (طبقة) معينة . ووفقا للمنهج الجولدمانى، تتمثل مهمة الباحث فى الكشف عن رؤية العالم فى النص الروائى، من خلال البحث عن البنية الدالة الشاملة، وعن الارتباطات الداخلية فى النص (عملية الفهم) ثم بعد ذلك البحث عن ذات (فردية أو جماعية) تمتلك من أجلها البنية العقلية المهيمنة فى العمل الروائى خاصية وظيفية دالة (عملية الشرح). أى أن عمل الباحث يغدو نوعا من المراوحة بين فضاء النص وبين عوامل تقع خارجه، يستدعيها الباحث من أجل عملية شرح العلاقة بينها وبين العمل الروائى (٢٤). ومن أهم النماذج التطبيقية التى قدمها **جولدمان** دراسته المعنوية «الإله المختفى»(١٩٥٥) التى درس فيها فلسفة **باسكال** ومسرح **راسين**، وربط بين رؤية العالم فى أعمال هذين الكاتبين وبين جماعة دينية متطرفة هى طائفة **الجانسينست** Les Janse'-nistes وطبقة اجتماعية معينة هى طبقة ارستقراطية الرداء La Noblesse de robe(٢٥)، ودراسته المعنونة «نحو علم اجتماع للرواية» (١٩٦٤) التى درس فيها العلاقة بين الشكل الروائى لدى كل من **مالرو وروب ـ جرييه وناتالى ساروت** وبين البناء الاجتماعى الكلى، متحولا بذلك عن مفهوم الطبقة، مبررا هذا التحول بغياب الوعى الجمعى فى المجتمعات الأوروبية الحديثة التى صارت تقوم على الإنتاج للسوق، ويهيمن عليها النشاط الاحتكارى بصورة أفضت إلى تشيؤ الفرد الذى يجد تعبيرا عنه فى شكل «الرواية الجديدة» (٢٦).

ومن الجدير بالذكر أن النظرية الجولدمانية قد جذبت عديدا من الباحثين المهتمين بدرس الرواية، وصارت تشكل منطلقا لأعمالهم النقدية. ولهذه النظرية تجليات فى ساحة النقد الأدبى العربى، خاصة فى أعمال النقاد المغاربة، مع الاختلاف بمدى الالتزام بأسس المنهج البنيوى التكوينى الجولدمانى، ومدى الإبداع فى تطبيقه على نصوص روائية عربية (٢٧).

٥ ـ الرواية نفياً لهيمنة الواقع

استطاع المفكر الألمانى **تيودور ادورنو** Th. Adorno أن يؤسس اتجاها نظريا متميزا فى مجال الدرس السوسيولوجى للرواية، ينهض على مجموعة من الأفكار النقدية التى طورها فى إطار انتمائه لما يعرف بمدرسة فرانكفورت التى كان لأعضائها إسهاماتهم البارزة فى ميادين البحث الثقافى والفلسفى والاجتماعى. وينطلق **ادورنو** من رفضه المبدئى للنزعة الأمبيريقية التى تزيح «الجمالى» عن مجال البحث، ورفضه النظر إلى الأدب كمحاكاة أو كموضوع للتواصل، أو بوصفه تجسيداً لرؤية معينة للعالم.

وتعكس كتابات **ادورنو** اهتماما خاصا بالإبداع الأدبى المعاصر ذى الطبيعةالنقدية(الطليعية)، وبتفسير كيفية «تموضع» المجتمع فى الأشكال المختلفة لهذا الإبداع (خاصة الشعر والرواية). وملاحظته الأساسية هى أن الشعر والقص المعاصرين ينزعان إلى التمرد على ما هو مألوف من إحالات أيديولوجية، أو عناصر اتصالية، أو أنساق فكرية أو مفاهيمية ، بل هما يعملان ضد ذلك كله، من خلال ما ينطويان عليه من عناصر «إيمائية» Mimetisch بعيدة عن المباشرة والمحاكاة والوصف «الواقعى» كما يلاحظ أن الأدب الطليعى يوظف لغة لا علاقة لها بكافة القيم الاتصالية النفعية، بل هى لغة تبدو «التباسية» . ومن هنا يكتسب هذا النوع من الأدب سمات جمالية تخصه وتميزه عن غيره من ضروب الأدب الأخرى التى تلتزم بالأساليب والقواعد التقليدية [٢٨].

يرى **ادورنو** أن السارد فى الرواية المعاصرة لم يعد يشعر أنه من الممكن أن يتعامل مع عالم الأشياء بمنطق الحكى الذى كان سائدا منذ «دون كيخوته» وحتى القرن التاسع عشر، بل صار هذا السارد مدفوعا، بلا وعى ربما، إلى التوسل فى سرده بأساليب جمالية مثل: تحوير المادة التى يتعامل معها، التخييل، والحرص على وجود ما يسميه **ادورنو** «المسافة الاستطيقية» die aesthetische Distanz بينه ـ أى بين السارد ـ وبين القارئ [٢٩] . ومن خلال هذه الأساليب تتوفر للرواية الحديثة قدرة على نقد الواقع ونفيه. وفى فقرة ذات دلالة يقول **ادورنو**: «منذ قديم الزمان، وبالتأكيد منذ القرن الثامن عشر، ومنذ رواية «توم جونز» لفيلدنج، كان الموضوع الحقيقى للرواية هو الصراع بين الناس الأحياء والظروف المتحجرة. وصار الاغتراب ذاته وسيلة استطيقية للرواية. ذلك أنه كلما صار الناس، فرادى وجماعات، أكثر اغترابا عن بعضهم البعض، كلما صاروا أكثر إلغازا واستغلاقا على فهم بعضهم البعض، وأصبح البحث عن فك لغز الحياة الخارجية، الذى هو المحرك الأصلى للرواية، بمثابة سعى نحو الجوهر الذى يتبدى، فى ظل الغربة المألوفة بفعل الأعراف والتقاليد، مفزعا وغريبا بصورة مزدوجة. إن الجانب المضاد للواقعية فى الرواية الجديدة، أى بعدها الميتافيزيقى، يتكشف هو نفسه فى موضوعه الواقعى، أى فى مجتمع يكون الناس فيه منزوعين عن بعضهم البعض، ومنزوعين عن أنفسهم. وفى التعالى الاستطيقى تنعكس تعرية العالم ونزع السحر منه»[٣٠].

هكذا يمكن القول إن **ادورنو** هو المفكر الذى أخذ على عاتقه مهمة التنظير للأشكال الحديثة من فن القص، مفسرا الكيفية التى تلعب بها المتغيرات السوسيولوجية الخارجية دورا فى خلق عناصر لاتواصلية، متوترة، عدائية، داخل البنى الشكلية للأعمال الروائية. وعلى الرغم مما توصف به كتابات **ادورنو** من غموض ورومانسية وذاتية، إلا أن إسهاماته لا يمكن إغفالها باعتبارها رافداً نقدياً هاماً من روافد الدرس السوسيولوجى للرواية، ينهل منه اليوم نقاد معاصرون، خاصة فى أوربا، بصورة جعلتهم يشكلون تيارا متميزا.

٦ـ الرواية نتاجاً لآثار ايديولوجية

على صلة ببعض أفكار **ادورنو**، تطور اتجاه فى النقد السوسيولوجى للرواية، يمثله مجموعة من النقاد مثل **تيرى إيجلتون** (إنجلترا)، و**كلاوس ميشائيل بوجدال**، و**يوتاكولكنبروك تنس**، و**يورجن لنك**، و**اولا لنك ـ هير** (ألمانيا)، و**بيير ماشيرى**، و**رينيه باليبار** (فرنسا). وينهض هذا الاتجاه على أطروحات المفكر الماركسى الفرنسى **لوى التوسير**،

وهى الأطروحات التى صاغها فى سياق مشروعه الفكرى الهادف إلى إبراز خطاب الماركسية العلمى والتمييز بينه وبين خطابها الأيديولوجى المبكر، وذلك من خلال «قراءة تشخيصية» لفكر **ماركس** تكشف عما لايقال بقدر تعرفها على ما يقال فى هذا الفكر(٣١) .

وقد تمخض هذا المشروع عن صيغة فكرية ماركسية، صارت تعرف بـ «**الألتوسيرية**»، تنظر إلى المجتمع بوصفه وحدة كلية مركبة من مستويات متعددة: اقتصادية وسياسية واجتماعية ودينية وفنية وأيديولوجية، يرتبط كل منها بغيره من المستويات الأخرى، وبالبنية الكلية (المجتمع) فى الوقت نفسه. وتدخل هذه المستويات فى شبكة من الصراعات والتناقضات المتبادلة، ووفقا لطبيعة الظروف والمراحل التى يمر بها المجتمع، يكون هذا المستوى أوذاك هو المرشح للهيمنة، ويكون هذا التناقض أو ذاك هو السائد. وقد أراد **التوسير** بهذه الصيغة أن يبرز هرمية البنية، ولا مركزيتها، وقدرة أى عنصر من عناصر البناء الفوقى، كالفن مثلا، على لعب دور مؤثر فى إحداث التغير. وفيما يتعلق بالفن، فإن **التوسير** لا يدرجه ضمن الأيديولوجيات، وإن كان يرى أن بينهما علاقة فى غاية الخصوصية. فالفن يمنحنا «الإبصار» والإدراك والشعور بشىء ما يقوم بالتلميح عن الواقع... وهذا الشىء هو الأيديولوجيا التى ولد منها، والتى يسبح فيها، والتى ينفصل عنها بوصفه فنا»(٣٢).

وهذه الصيغة الفكرية هى التى تؤطر نظرية **ماشيرى** فى الرواية، والتى تتضح معالمها فى كتابه «نظرية فى الإنتاج الأدبى». فالأدب، حسب هذه النظرية، ليس ثمرة لعبقرية كاتب أو لقدرة ملهمة، بل هو «إنتاج» آثار أيديولوجية (٣٣). ذلك أن إنتاج النص ينهض على الإفادة من تجارب البشر العادية التى هى تجارب أيديولوجية. والكاتب يمنح هذه التجارب، باعتبارها مادة لعمله، شكلا خاصا أو بنية خاصة، ولما كانت الأيديولوجيات، بطبيعتها، ناقصة ومتناقضة، فإن النص الذى يستخدمها، ويكتشفها أيضا، تكون بنيته ناقصة وغير مركزية»، لأنها قائمة على مواقع صمت ومراوغة. وهى أيضا لاتناظر الواقع أو تعكسه أو تعبر عن طبقة أو عن رؤية للعالم، بل هى بنية مستقلة ذاتيا، ولها زمانها الخاص وفيها اشتغال ومعالجة (من خلال رموز وأدوات وحيل أدبية) لمادة اجتماعية (أيديولوجيا) تتشكل على نحو يهتك زيفها وتناقضها هى ذاتها، ويكشف طبيعة صلاتها مع شروط الوجود الاجتماعى.

إن النص الروائى، فى ضوء هذه النظرية، ليس أيديولوجيا، وإنما هو يؤسس نفسه «ضد أيديولوجيا ما»، مثلما يتأسس هو ذاته من أيديولوجيا ما. بعبارة أخرى، يقوم النص بهدم بنى الأيديولوجيا ويفككها من أجل أن يعيد تكوينها ويحولها فى شكل جمالى. وهنا تؤسس الرواية علاقة متحولة بين ذاتها وبين الأيديولوجيا التى تتطور عنها وترتبط بها أصلا. وقراءة النص الروائى يجب إذن - كما يقول **ماشيرى** - أن تكون قراءة تشخيصية أو كشفية Symp-tomatic تحلل الحيل والأدوات التى ينتجها النص لكى «يخفى» تناقضات وصراعات أيديولوجية من ناحية، ويضىء ما هو «غائب» «وينطق» ما هو صامت فى الأيديولوجيا التى يشتغل عليها من ناحية أخرى. من هنا، ليس ثمة مجال للحديث عن «كمال» أو «وحدة» المعنى، بل ثمة «غيابات» absences محددة، تتجادل وتتضافر دلالاتها أو مغازيها المختلفة فى صراع وتناقض. وهذه العناصر الغائبة هى بالتحديد ما يرتبط بالأيديولوجيا. وتتحدد مهمة الناقد، على ما يؤكد **إيجلتون**، فى التركيز على عدم اكتمال النص، من أجل تفسير الضرورة الأيديولوجية لما هو «غير مقال» الذى يشكل المبدأ الخاص لهوية العمل (٣٤). أى أن النقد فى هذه الحالة يصبح ضربا من الكشف المنهجى العلمى عن المواقف الكامنة وراء النص الروائى.

إن **ماشيرى** يعد مثالا على هذا الاتجاه «**الألتوسيرى**» فى مجال النقد السوسيولوجى للرواية، وهو يقدم فى كتابه المذكور نماذج تطبيقية من الأدب الروسى (**ديستويفسكى - تولستوى - جوركى**). وتكتسب أفكاره النظرية وتطبيقاته أهميتها من كونها قد أبرزت العلاقة بين الرواية والأيديولوجيا وهى علاقة فى غاية التعقيد،

ولفتت الانتباه إلى مجموعة من الخصائص التى يمكن، بل يجب، الكشف عنها فى البنية الروائية: التناقض، اللاتجانس، اللامركزية، وإن كانت الصياغات النظرية والممارسات البحثية تثير تساؤلات حول مفهوم الأيديولوجيا، وحول تفصيلات عملية القراءة «التشخيصية» التى يتوسل بها الباحث **الالتوسيرى** حال تعامله مع النص الروائى.

خاتمة

يمكن اعتبار دراستنا هذه محاولة تصنيفية استهدفت تتبع الجهود الفكرية والعلمية فى مجال سوسيولوجيا الرواية منذ البدايات المبكرة وحتى الآن، وتنميط الاتجاهات الراهنة فى هذا المجال. ولا يعنى تصنيفنا لهذه الاتجاهات على النحو الوارد هنا أن ثمة حدودا صارمة تماما بين كل منها والآخر. فمثل تلك الحدود لا توجد بين النماذج الفكرية والعلمية، خاصة تلك التى يضمها مجال اهتمام مشترك، والدليل على ذلك أننا نصادف ممارسات بحثية فى حقل علم اجتماع الرواية تحاول التأليف بين أفكار نظرية مستقاة من أكثر من نموذج، بهدف تحقيق فهم أعمق لموضوع البحث.

غير أن ذلك لا ينفى وجود تباين واضح فى مدى الإسهامات التى قدمتها هذه الاتجاهات فى فهم الرواية وسبر أغوارها بوصفها نوعاً أدبياً مراوغاً ومتبدلاً، مع استثناء الاتجاه الأمبيريقى - الاتصالى الذى يستبعد العمل الروائى ذاته من مجال البحث. وفى هذا الصدد يمكن القول إن الاتجاه الوثائقى، بحكم نظرته المحدودة، تظل إسهاماته قاصرة، وأن الاتجاه الذى يعالق بين الرواية وعالم القيم والمعانى فى حاجة إلى تجديد أطروحاته وأساليبه البحثية نظرا لما يطرأ باستمرار على الحياة الحديثة من تعقد ناجم عن تعدد الأنماط الاجتماعية، وتبدل القيم والبنى الثقافية، بحيث لم يعد بإمكان الروائى تصوير كل مشكلات المجتمع وقيمه فى رواية واحدة، بل أصبح يختار بيئات أو مواقف معينة، لكنها دالة بالنسبة للعالم الأكبر، وهذا أمر يقتضى من الباحث تطوير نظرته للعمل ٢
الروائى.

وإذا كان البعض يرى أن اتجاه رؤية العالم كما يعبر عنه **لوكاتش وجولدمان** قد دخل حيز الكلاسيكية بمعنى أن إمكانياته النظرية لم تعد تتلاءم مع الأشكال الأحدث من الرواية، فإننا نرى أن هذا الاتجاه مازال قادرا على تقديم نفسه بوصفه مرجعية خصبة للدرس، بشرط ألا يسجن الباحث نفسه فى المفاهيم **اللوكاتشية** أو **الجولدمانية**. بل يجب عليه أن يسعى إلى التعامل المرن معها بما يتلاءم مع موضوعه المدروس. أما سوسيولوجيا الرواية عند **ادورنو والالتوسيريين** فتنطوى على احتمالات خلاقة غير محدودة، غير أن توظيفها وتطويرها مازال مشروطا باجتهاد الباحثين.

هوامش

(١) Wilhelm Vosskamp, "Methoden und Probleme der Romansoziologie", Internationales Archiv Fuer sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3, 1978, s. 1.

(٢) - ALan Swingewood , "Theory" , in :Diana Laurenson and Alan Swingewood , The Sociology of Literature, London : MacGibbon & Kee , 1971 , pp. 26 - 28 .

(٣) ـ انظر - G. W. F. Hegel, Philosophy of Fine Arts, vol. 4, London: Allen and Unwin, 1920.

(٤) - Alan Swingewood. op . cit ., pp. 31 - 40 .

(٥) Marx, Engels, Lenin, Ueber Kultur, Aesthetik, Literatur, hrsg . von Hans Koch, Leipzig: Reclam, 1975 , ss. 617(٥) 618.

(٦) - Ibid ., ss . 432 - 437 .

(٧) - Hans Guenther (hrsg.) , Marxismus und Formalismus, Muenchen: Ulstein Buch, 1976, ss.9-10.

(٨) روبرت شولز، «مساهمات الشكلانية والبنيوية فى نظرية القص» ، ترجمة صابر سعدون السعدون، إبداع، العدد ٦ (يونيو ١٩٩٥) ، ص ٢٥ .

(٩) Alan Swingewood, Sociological Poetics and Aesthetic Theory , London: Macmillan Press, 1986 , pp. 18 - 25 , 104 - 109

ولمزيد من الاقتراب من جهود باختين نحيل القارئ إلى أعماله التالية، المترجمة إلى العربية:

- شعرية دوستويفسكى، ترجمة جميل نصيف التكريتى، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦ .
- الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، القاهرة:دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ .
- الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٨٨ .

(١٠) - Lewis A. Coser, Sociology Through Literature : An Introductory Reader , Englewood Cliffs : Prentice Hall , 1965 .

(١١) - Paul Hollander , "Models of Behaviour in Stalinist Literature : A Case Study of Totalitarian Values and Con trols" , American Sociological Review, Vol. 31 , No . 3 (June, 1966) , pp . 352 - 364 .

(١٢) - Windy Griswold, "American Character and the American Novel : An Expansion of Reflectican Theory in the Sociology of Literature" , American Journal of Sociology , Vol. 86 , No . 4 (Jan . 1981), pp. 740 - 765 .

(١٣) - John Hall , The Sociology of Literature , London : Longman , 1979 , p . 32 .

(١٤) - Leo Lowenthal , Literature and the Image of Man , Boston : Beacon Press, 1957 .

(١٥) نشرت هذه الدراسة للمرة الأولى فى أوائل الستينيات، ثم أعيد نشرها بعد ذلك أكثر من مرة، انظر : السيد يس ، التحليل الاجتماعى للأدب، ط ٣، القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٩٢ ، ص ص ١٤٩ ـ ١٦٢ .

(١٦) انظر: فتحى ابو العينين ، الأدب والقيم الاجتماعية القروية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة عين شمس ، ١٩٧٦ .

(١٧) - Hans Norbert Fuegen , Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden : Ein Beitrag Zur Literaturso ziologischen Theorie , Bonn : Bouvier , 1966 , ss . 14 - 15 .

(١٨) انظر - Alphons Silbermann , Empirishe Konstsoziolgie :Eine Einfuehrung mit KommentierterBibliographie Stuttgart : Enke Verlag , 1973 .

(١٩) انظر: - Robert Escarpit, Das Buch und der Leser :Koeln : Westdeutscher Verlag , 1961 "The Sociology of Literature" in: Internationol Encyclopedia of the Social Sciences , Vol .g , 1968.

(٢٠) - Georg Lukacs Schriften Zur Literatursoziologie, ausgewaehlt u. eingeleitet von Peter Lutz, Neuwied: Luchterhand, 1977 , ss . 71 - 72.

(٢١) - G. Lukacs , Die Theorie des Romans , Neuwied :Luchterhand , 1982 , ss . 47 - 59.

(٢٢) جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة امين العيوطى، القاهرة :دار المعارف ، ١٩٧١ ، ص ١٨ .

(٢٣) لمزيد من التفاصيل حول إنجازات لوكاتش، انظر الدراسة النقدية الشاملة: رمضان بسطاويسى محمد ، علم الجمال عند لوكاتش ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ .

(٢٤) انظر : - Lucien Goldmann , "Der genetische Strukturalismus in der Literatursoziologie, Alternative »Bd. 13, Nr. 71(1970), 50 - 60 ss .

- لو سيان جولدمان ، «علم اجتماع الأدب : الوضع ومشكلات المنهج»، مقال مترجم ، فصول ، المجلد١ ، العدد٢ (يناير ١٩٨١)، ص ص ١٠١ ـ ١١٤

(٢٥) - L. Goldmann. Der Verborgene Gott : Studie ueber die tragische Weltanschauung in den Pensee Pascals und in Theater Racines , Neuwied: Luchterhand , 1973 .

(٢٦) **لوسيان جولدمان** ، مقدمات فى سوسيولوجيا الرواية، ترجمة **بدر الدين عردوكى**، ط ١، اللاذقية دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٩٣ .

(٢٧) انظر فى هذا الصدد : **سعيد علوش** ، الرواية والأيديولوجيا فى المغرب (١٩٦٠ ـ ١٩٧٤) ، بيروت : دار الكلمة للنشر، ١٩٨١ ؛ **لحمدانى حميد**، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى ؛ دراسة بنيوية تكوينية، الدار البيضاء: دار الثقافة ، ١٩٨٥ ؛ **محمد خرماشى** ، النقد الحديث فى المغرب

(٢٨) وإشكالية المنهج : البنيوية التكوينية نموذجا ، رسالة دكتوراه ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٨٩ .

(٢٩) - Theodor W. Adorno ,Aesthetische Theorie , Frankfurt / M. : Suhrkamp Verlag , 1970 , ss . 170 - 173.

- Th . W . Adorno , "standort des Eraechlers im zeitgenoessischen Roman" , in : Adorno , Noten zur Literatur, Frankfurt /M. : Suhrkamp Verlag , 1974 , s. 46 .

(٣٠) - Ibid. , s. 43 .

(٣١) - Louis Althusser, Fuer Marx, Frankfurt / M. : Suhrkamp , 1974 .

(٣٢) **داسبر والتوسير** ، «رسالتان فى معرفة الفن» ، ترجمة وتقديم **فريال جبورى غزول** ، مجلة الف ، العدد ١٠ ، ١٩٩٠ ، ص ١٥٩ .

(٣٣) - Pierre Machery , A Theory of Literary Production , Londn : Routledge &Kegan Paul , 1978 , pp . 66 - 69 .

(٣٤) - Terry Eagleton, Critcism & Ideology: A Study in Marxist Literary Theory,London: Verso.1982, p.89.4.

حسين حموده



مرثية الرماد والدخان

قراءة فى رواية محمود الوردانى

«طعم الحريق»

- ١ -

رماد ودخان، لهما مذاق النهايات وروائحتها ووطأتها، تهيلهما رواية محمود الوردانى (طعم الحريق) على كل احد وعلى كل شيء وتستشعرهما فى مصائر كل أحد وكل شيء: أبناء الأسرة الواحدة الذين تمزقت الأواصر بينهم، وتلاشت «التميمة» التى كانت - فى زمن بعيد - تربطهم وتجعلهم يدورون فى مدارها.. والحاضر الراهن الذى طال فيه التغير (أو قل: التشوه) ملامح الناس والبيوت والشوارع والمدن، ووسم العالم بطابع من انتفاء الألفة، وقذف بكل ما كان معروفاً متعارفاً فى متاهة متشعبة الدروب، حافلة بأسباب الغموض والنكران.. والوعى والانتماء اللذين كانا يتشبثان بالوطن - حتى لو كان منتكساً، أو مغتصباً - وكانا يراهنان على زمن محتمل، ينتفى فيه كل انتكاس واغتصاب، ثم باتا يتأسيان على حلم انقضى ومرّ، ويكابدان افتقاد قدرة الإطلال على أى زمن محتمل..

رماد ودخان، تجسدهما هذه الرواية، بكتابتها التى تحيل إلى كتابتها، وتحيل - فى الوقت نفسه - إلى فترة مرجعية بعينها، شهدت بزوغ الحلم وأفوله معاً، وبصياغاتها التى تومئ إلى نار ما كانت متوهجة ثم خبت، وتلاشى ضوؤها وحرارتها جميعاً، ولم يبق منها سوى «طعم الحريق»، ولم ينجم عنها سوى إحساس مضنٍ بالعطش، متعدد الدرجات.

- ٢ -

الانتقال من دفء الجماعة؛ من كنفها وحمايتها وأمنها، إلى توزُّع الفرد وتوحُّده وقلقه وغياباته الداخلية: طللٌ أوّلٌ تتوقف الرواية أمامه، ترثيه وتبكيه، وتدين ما

ترتب عليه من نتائج، وما أسهم فى صياغته من أسباب.

تتفكك الجماعة، فى الرواية، على مستوى أوّل قريب، يتمثل فى اختفاء الأم/ الجدة، «كريمة البرلسى»، رابطة العائلة وعمودها ودوحتها ورمز التفافها (بمعنى طوطمى، ربما). وتتفكك الجماعة، على مستوى ثانٍ أبعد، يتمثل فى انفراط أبناء هذه العائلة، وتباعدهم الواحد عن الآخرين؛ إما بالانشغال - إلى حد الضياع - فى بحث لاهث ودائب عن سبل البقاء أو التملك، وإما بالسفر الذى تنقضى سنوات انتهائه المقرَّرة ولا ينتهى. وتتفكك الجماعة، على مستوى ثالث أكثر نأياً، يتمثل فى إشارات متكررة إلى الفلسطينيين الذين بارحوا الوطن إلى الأرض تلو الأرض، والبحر تلو البحر، فى سلسلة من الغياب المأساوى المتصل.

باختفاء الأم - فيما تشير الرواية - اختفت تلك «السلطة الحاسمة» التى تميزت هذه الأم بها، وأحاطت بها أولادها الثلاثة منذ رحيل الزوج/ الأب (هل تذكرون صورة الأم، هذه نفسها فى زمن آخر، التى تتشبث بأطفالها وتندفع فى الظلمات والبرد، فى مواجهة عالم قاس، دون عائل أو مأوى - فى أعمال الوردانى الأولى؟)، كما أن فى هذا الاختفاء تسليماً بحلول - أو قل: ببزوغ - زمن آخر غير زمن الالتفاف القديم والإحاطة القديمة (حتى وإن اقترنا بـ «سلطة» ما)، حيث الآن قد تفرّق الجميع وتشتتوا، «حتى الميتّين تفرقوا، ولم يعد أحد ممن يموتون يدفن مع أهله» (ص١٠٧).. باختفاء الأم، وبمواضعات الزمن القائم، معاً، وضحت معالم هذه الفترة الراهنة، التى فيها قد زلزلت الأرض زلزالها، «وأصبح الجميع يجرون على أكل عيشهم ويلتقون لماماً» (ص١١٠).

وبتوزع الأبناء بين بيوت ومدن وبلدان متباعدة، غاب التعرّف الأول الحميم، على مستوى حقيقى ومجازى معاً، إلى حد بات معه الأقرباء ينكرون ملامح أحدهم القادم من سفر بعد غيبة سنوات (انظر ص٩)، وأصبحت فيه لقاءات الشخصيات، التى تتم فجأة بعد مرور زمن، بمثابة «تيمة» تتكرر فى الرواية، لتؤكد - تأكيدات متنوعة - تمزق الصلات وانتفاء التعارف والتعرف جميعاً (انظر الرواية صفحات: ٢٥، ٤٦، ٩٧).

وأخيراً، تتوقف الرواية لتسجل التناثر الأكبر: كيف ضرب الفلسطينيون فى «الأرض البراح»، وكيف طاردتهم وطردتهم المذابح من مكان إقامة عابر إلى آخر، وكيف «تفرق دمهم بين الجميع»، وأصبحوا ينفرطون نجوماً «تنشطر وتنشطر»، «وتعود للانشطار قبل أن تضع أطفالاً آخرين لاجئون [كذا] وعائدون ومسافرون وراحلون وغائبون..» (انظر ص١١٠).

بحسٍّ مرثية واضح وملحٍّ، تصوغ الرواية هذا التفكك/ التفرّق/ التوزع/ التناثر، متعدد الأشكال، وتضعه فى مواجهة ما يناقضه - ظاهرياً - من «حشد» ما، يظهر فى الرواية مرة بعد أخرى، ويبدو لاهياً عن كل شىء، منقاداً فى حركة شبه جبرية لا معنى لها ولا هدف؛ حيث تشير الرواية إلى ذلك الزحام الذى تحتشد الشخصيات فيه، وتتدافع فى الشوارع والميادين، فى كتلة تمور بالحركة على مستوى ظاهرى فحسب، وما من رابطٍ يربط هذا الزحام سوى التكالب على الشراء بما يومئ إلى نزوع أعمى إلى المِلْكية، وبما يشبه عبادة

جديدة يقدس عابدوها ومريدوها آلهتهم من السلع التى تحولت إلى أصنام معاصرة: «رجال ونساء وأطفال يدمدمون ويزومون ويصرخون (...) شامبو وكولونيا وبارفان وصابون (...) وواقى ذكرى وحليب أطفال وتفاح وتونة وسراويل وقمصان.. الخ» (ص١٠٠ - وانظر أيضاً ص١٢٩ وص١٣٧). أما ذلك الحشد الآخر، الذى اجتمع على هدفٍ ما (الاحتجاج على اجتياح إسرائيل لبنان ومذابح الفلسطينيين، فى ميدان الحسين) فقد كان مصيره التفرق.

- ٣ -

تلاشى الملامح الأولى الحميمة للناس والأشياء، والعالم الذى كان أليفاً مألوفاً ولم يعد كذلك؛ طللٌ ثانٍ تبكى عليه الرواية، وترصد - بقدر من الأسى - تفاصيله التى تنامت واكتملت، لتجعل أغلب الشخصيات يبدو كأنه يعيش فى غير زمنه، أو يبدو كأنما قذف به فى زمن آخر لم يختره.

فى هذا السياق، نواجه انقطاع الملامح الراهنة عن الملامح القديمة؛ فنرى من يخاطب نفسه: «ربما لو نظرت إلى وجهى فى المرآة (...) لما تعرفت على ملامحى» (ص١٩)، ونشهد ذلك السعى الدائب، المقضىّ عليه بالخسران، إلى استعادة القسمات الأولى، فيما قبل تغير وتشوه كل قسمات: «هذه فايزة إذن - هكذا قال أحمد لنفسه، وهو يجهد فى الجمع بين ملامحها وملامح الطفلة التى.. الخ» (ص٨٣)، كما نشهد مقارنات متصلة ترسم المفارقات بين الملامح التى كانت والملامح القائمة: «أما شعرها القصير فكان قد نحل وخفّ كثيراً (ص٨٤)، «كان جسمها قد نحل كثيراً (...) قبل أن يغلبها فمها ويلتوى رغماً عنها» (ص٨٥)، «كان جلال يسترجع ملامحها القديمة (...) جرمها الطويل النحيل قبل أن ينحنى ظهرها..» (ص١٣٧). وفى هذا السياق، أيضاً، نرى كم «تغيرت واجهات المحلات وأسماؤها» (ص٧٦)، وكيف امتد الإهمال إلى ذلك الرونق الغابر، حيث «الحجرتان البغدادلى سقط خشبهما» (ص١٠٧)، وحيث عشش العنكبوت فى الصالة التى كان لها مجدها فى زمن بات ينتمى إلى الذكريات فحسب (انظر ص٤٧)، ثم نرى - فى النهاية - خلاصة ذلك التغير/ التشوه التى تجسّد فقدان الألفة فقداناً نهائياً: «كان كل شىء قد تغير فى مواجهته. عمارات شقت السماء وبيوت تناثرت فى كل مكان (...) وسرعان ما فقد ألفته القديمة» (ص١٣٨).

- ٤ -

يقترن بالأسى والبكاء على التميمة التى انفرطت عناصرها، وعلى الملامح التى تغيرت وتشوهت، تأسٍّ وبكاء آخران، على الزمن الذى انسرب، مرة وإلى الأبد.

الملمح الأساسى لحضور الزمن، فى هذه الرواية، يصطبغ بمسحة الاستعادات المتكررة لعالمٍ قد ولّى وذهب وتناءى عن حاضر الرواية. تنبثق هذه الاستعادات كثيراً، وتلحّ على الشخصيات وتنتشلها من حاضرها، وتعود بها إلى عبق قديم لوقائع قديمة: «وحكى لها عن المرة التى تاها فيها معاً ووصلا معاً حتى شارع شبرا فى حرب ٥٦..» (ص٥٧)، «.. افتكرتكم وأنتم تلعبون من ثلاثين سنة» (ص١٠٧)، «وتذكر (...) الأسبوعين اللذين قضاهما هنا قبل سبع سنوات» (ص١٣٧)، «انبثقت أمام

حمد صورتها كما حكتها له أمه منذ أربعين عاماً خلت» ص٨٥). ويتصل بهذه الاستعادات ما يشبه «الرصد لبيوجرافى» لسيرة بعض الشخصيات، بلغة الحوليات لتاريخية المعروفة، التى تتوقف عند الوقائع المهمة، لمفصلية، وتسقط ماعداها من أحداث أقل أهمية: «شهدت الإسكندرية فى الأربعينيات زواج كريمة البرلسى (...) كانت هى قد تخرجت فى المعلمات المتوسطة (...) تعرفت كريمة على حياة أخت إسماعيل (...) وحين انتقلت إلى القاهرة وسكنت فى شبرا ومات إسماعيل سراج، تقطعت الحبال بينها وبين أغلب رجال ونساء هذه العائلة.. إلخ» (ص٧٠).

هذه الاستعادات، تبدو مرتبطة بسعى ما إلى مدافعة ثبات الزمن وركوده. وفى أغلب مساحات السرد بالرواية، يلوح ثبات الزمن وركوده، ويتأكدان، خلال صيغ متعددة، أغلبها يستخدم علاقات «السرد المتواتر» التى تصوّر، فى العبارة الواحدة، مرة واحدة، ما حدث ويحدث وسيحدث مرات عدة: «كل صباح تستيقظ مع نبيل وندى..» (ص٣٤)، «تعودت منذ انفصلت عن زوجها أن تستيقظ عصر الأحد» (ص٥٥).. إلخ. فى هذا السرد الذى يجعل من الحدث العابر حديثاً مقيماً، يُختصر الحاضر بكل علاقاته فى أنه «أوان الذبح» (انظر ص٧٨)، وتُغلق الأبواب المفتوحة على أى زمن محتمل؛ وحتى تلك الإشارات الزمنية التى تنتمى إلى «اللواحق»؛ حيث يتم الإيماء إلى زمن تالٍ لزمن الحاضر، تظل - تلك الإشارات - من قبيل التقدم خطوة واحدة فى «أمام مفترض» - إن صح التعبير - أى التقدم من نقطة ماضية إلى نقطة حاضرة فحسب، بما لا يجاوز «الراهن» فى الرواية ولايخرج عن دائرته. يقول الراوى، مثلاً: «فيما بعد سيعرف أحمد (...) أن زعماء «القوى السياسية» استقلوا سياراتهم تحت حصار الأمن» (ص٣١)، أو يقول: «وسوف تنجب اثنين آخرين سيعملان معلمين» (ص٧٠)، ولكن السرد، فى مواضع أخرى، سيمرُّ بالزمن المحتمل المتضمن فى هذه العبارات، وسيجعلنا نرى شخصيات الرواية وهى تعانى الإحساس بالدوار فى طاحونة الحاضر، ولا تستطيع أن تجاوزه.

انقضى، إذن، الزمن الذى انتمت شخصيات الرواية إليه، فلم تعد تملك سوى عزاء استعادات أزمنة منقضية، وهى إذ تمارس هذا العزاء، بالفعل، إنما تجتر الأسى، والحسرة على لبن قد انسكب، ولم يعد ممكناً، على الإطلاق، الحصول على شىء منه.

- ٥ -

هذه المرثية متعددة الأسباب والأبعاد، تتجسد خلال تقنيات يمثل «التنوع» قانوناً من قوانينها الأساسية، بما يجعل عالم الأسرة المحدودة التى تفككت موَازياً لعالم أكبر، وبما يجعل البكاء على طلل صغير اختزالاً لبكاء على أطلال أشمل، وبما يجعل تغير الملامح التى انقضتْ لتظهر ملامح أخرى، فى حيوات شخصيات الرواية، تعبيراً عن تغيرات متنوعة، فى فترة مرجعية كاملة؛ انحسرت فيها علاقات وبرزت علاقات، وبما يجعل الرواية - أخيراً - أشبه بإدانة فنية متعددة الزوايا لكل ما يمكن إدانته من ممارسات، فى ذلك العالم الذى كان ينطوى على وهج الحلم، وأصبح مشبّعاً برماد الكابوس.

فى هذا المنحى، نجد أن الملمح الأساسى لصياغة الراوى، فى فصول الرواية الثمانية عشر، هو «تعدد المراكز» التى يوازى خلالها الشخصيات؛ حيث يتقاطع صوته وصوت «أحمد» (انظر، مثلاً، صفحات: ٢٧، ٦٤، ٨٧، ٨٨)، أو يتقاطع صوته وصوت «جلال» (انظر صفحات: ٢١، ٢٢، ١١٣، ١٣١)، أو يتقاطع صوته وصوت «ناهد» (ص٣٤)، أو يتقاطع صوته وصوت «مجدية» (انظر صفحات: ٥١، ٨٧، ٨٨)، أو يتقاطع وصوت «فريال» (ص٥٥) أو وصوت «نبيل» (ص٦٧)، كما قد يوازى الراوى شخصيتين معاً فى الحيز الواحد (لاحظ موازاته لأحمد وجلال صفحات: ٣٩، ٦٩، ٩٧، ١٠٥، ١١٩).

وفضلاً عن هذا التنقل (الذى تنعكس فيه رؤى الشخصيات خلال رؤية الراوى، وتتداخل معه لغاتها ولغته، وتتواشج عبره أحكامها القيمية بأحكامه، بما يفسح مجالاً أكبر للتعبير عن الإحساس بافتقاد النار التى خبت، ومعاناة دخانها الخانق)، ينهض سرد الرواية على نحو مركب؛ حيث يتمثل الراوى، فى مواضع عدة، صوت الشخصية، ويجعلها بديلاً عنه، ثم تتحول «الشخصية/ الراوى» إلى مخاطب مروى عليه، وبذلك يصبح المونولوج الداخلى حواراً خارجياً مفترضاً؛ كأن فى ذلك محاولة جديدة لتمثل الصوت القديم الصارخ وحيداً فى البرية. مثلاً، يخاطب أحمد نفسه بضمير المخاطب، بعد أن يحتل موقع الراوى: «بيروت التى حلمت بأن تراها ولن تراها» (ص٢٩)، «...لكنك كنت أحمد...» (ص٣٥).. إلخ.

هذا التنوع فى زوايا رصد العالم، يتدعم بتنوع آخر فيه يتباين وعى الشخصيات ويتصادم. وبينما يقول جلال، مثلاً: «كفانا حروباً من أجل فلسطين والأمة العربية» (ص٧٧)، يبدو أحمد مهموماً بقضية الفلسطينيين التى تلح عليه، بطرائق شتى، طيلة فصول الرواية.

تعدد صور الراوى ومواقعه، وتداخل صوته وأصوات الشخصيات، يتصل بنزوع ما إلى تناول حقائق مرجعية بعينها، فى فترة بعينها، كما يتصل بمحاولة للإلمام بوجوهها المختلفة والمتصارعة. تشير الرواية إلى هذه الحقائق المرجعية خلال حيل شتى: ملاحظات أحمد حول الأحداث الخارجية المتعينة، «تتجسد هذه الملاحظات فى أقواله وفى سرد الراوى الموازى له - (انظر ص٢٩)، وتعليقاته الداخلية، فى مونولوجاته، على ما يحدث (انظر ص٧٥).. أو توقف الراوى لوصف تفاصيل صورة فوتوغرافية تجاورت فيها طفلة - أصبحت عجوزاً، فى حاضر الرواية - مع الرئيس تيتو والرئيس عبد الناصر (انظر ص٨٠).. أو التوقف عند اقتطاعات من الأخبار التى تتضمنها الجرائد (ص٩٩ وص ١٢٧)، أو استعادات التقاط قديم من إذاعات «مونت كارلو» و«لندن» و«صوت أمريكا» (انظر ص١٠٣). كذلك يتدعم هذا الاحتفاء بالحقائق المرجعية خلال إشارات إلى أسماء بعينها (انظر مثلاً ص٢٨).

وهكذا من «المرجعى» الواضح للجميع، إلى «الداخلى» الخاص بأحلام الشخصيات وهواجسها، تحاول (طعم الحريق) أن تجعلنا نقرن «الوثيقة» بـ «الإحساس»، وأن تصوغ من الفردى المحدود ماليس فردياً أو محدوداً.

- ٦ -

مثل هذا العالم، المشبع بروح المرثية، المثقل بأحكام قيمية، يتناءى رصده عن لغة الوردانى الأولى. ليس هنا

ظلٌّ لاهتمام بدقة الرصد المحايد، الذى «يشيّئ» العالم، بما يستعيد تجربة آلان روب جرييه وأقرانه. وليس هنا إعلاء من شأن التفصيلات الخارجية، بحيث يتوارى كل ما يتصل بـ «دواخل» الشخصيات ومشاغلهم. بل هنا لغة جديدة؛ كأنها «لغة أخرى»، تراوح بين رصد ما يُرى وما لا يُرى، بين ما يبين للشخوص وللراوى وما لا يبين. من هنا، يتجاور تسجيل أصوات المشهد، وما يعتمل فيه من حركة، وأيضاً ما يبدو كامناً مستتراً فيه: «وهم يأكلون السندوتشات ويصفقون ويغنون ويزعقون منادين على بعضهم البعض. وثمة **شراسة مكتومة** تتبدى.. إلخ» (ص٨١). أو تتقاطع تفصيلات المشهد مع ما تتلقاه حواس الشخصيات من هذه التفصيلات: «استطاع أحمد أن يبتسم فى النهاية، والشارع العريض ينهض أمامه (...) **ورائحة النيل قريبة**» (ص ص ٣٩، ٤٠).

من جهة أخرى، تبارح لغة «طعم الحريق» السرد الأحادى القديم، لتتداخل فى العبارة الواحدة، دون أية علامات ترقيم، مستويات شتى: شعارات كانت ساخنة فى فترة ما، وخطاب لمن كان شاهداً على حلم وبات محاطاً بالإحباطات،ووصف شبه تسجيلى ـ لا ينتمى إلى شخصية بعينها ـ لتظاهرات كانت تحتج على ما يستحق أكثر من الاحتجاج، ومونولوج أشبه بالبوح عن حياة تسربت دونما انتباه.. وتتجاور هذه المستويات فى عالم واحد منداح، فى الفقرة الواحدة: «فلسطين عربية ومصر عربية وهتاف يدمدم متعالياً حتى يصبح زئيراً ويتعالى فى محاولة يائسة لوقف الدكّ اليومى والاجتياح والإبادة أنت شهدت بعينيك احتفالات فتح فى المدن المصرية (...) وأحببت ناهد وحرب أكتوبر.. إلخ» (ص٣٠).

ـ ٧ ـ

بقايا النار التى يومئ عنوان الرواية إليها، والتى تختصر الانتقال من عالم داخلى فردى إلى عالم خارجى جماعى، ومن مرحلة مرجعية إلى مرحلة مرجعية أخرى، تتجسد أيضاً فى الرواية خلال إلحاح على دلالات بعينها، بطرائق متنوعة. فى هذا السياق، تواجهنا الرواية بعطش يكاد يكون بلا ارتواء، ومعاناة متكررة للإحساس بالحرارة والاختناق، وبمزاحمة جدران ضاغطة، وصور لحلوق تشعر ـ حرفياً ـ بطعم الحريق، وقيظ يبدو محيطاً مطبقاً. وتتحقق كل هذه الدلالات خلال مساحات شتى بالرواية:

«قالت له (...) أن ينتقلا إلى الصالة بدلاً من النار الموقدة التى يصطليان فيها. وكان يشعر بالعرق يغمره» (ص٩)، «وكان الجو الخانق فى الحجرة الضيقة، والعرق الذى استسلما له، يغمرهما» (ص٦)، «بسمة التى أحرقتها الشمس» (ص٧)، «كانا غارقين فى العرق» (ص٨)، «انتفض (...) مبلولاً تماماً فى العرق» (ص٢١)، «ويزفر غارقاً فى العرق أمام أرتال السيارات» (ص٢٤)، «.. يستيقظ (...) مرضوضاً عطشاً» (ص٢٧)، «كان كل منهما يشم الآخر فى زمتة الهواء» (ص٥٥)، «.. وعطشان..» (ص٩٨)، «.. زائغو البصر على وشك الاختناق» (ص ١٠١)، «.. محترقاً من العطش الذى يكوى شفتيه» (ص١٣٥)، «أوناش تدور فى النار الموقدة» (ص٤٢)، «.. فى تلك القيلولة الخانقة..» (ص٥١)، «تذكرت (...) ذلك النهار القائظ» (ص٥١)، «رمال صفراء متقدة فى شمس ما قبل الظهيرة..» (ص٨١)، «وواجهها القيظ» (ص٨٦)، «كانت عينا جلال محمرتين والشارع القائظ يهتز أمامه» (ص١٠٥).

قد تواجه مثل هذه الدلالات، أحياناً بدلالات نقيضة، حيث نجد إشارات إلى الرطوبة (ص١٠ وص١١)، ورائحة النيل (ص٤٠)، والصابون المعطر والماء (ص٢٢)، والحرارة التى تخفّ (ص١٠٩)، وإمكان الاحتماء من حرارة الشمس (ص١٢٩)، والإطلال على البحر (ص٧٩).. ولكن هذه الإشارات جميعاً تظل عابرة، استثنائية، لا تنفى - أبداً - الدلالات المهيمنة المتصلة بمعانى الحرارة والاختناق والعطش، فضلاً عن معانى «رائحة الحريق» التى تلح، بدورها، إلحاحات عدة: «هاجمتها رائحة الحريق والشمس العالية» (ص٣٥)، «لغيابها طعم الحريق فى حلقة» (ص٥٧).. إلخ.

- ٨ -

خبت، إذن، فى هذه الرواية، النار القديمة، ولم يبق منها سوى طعم لا يوصف، وإن كانت دلالاته ملحة ووطأته متصاعدة. وآل، إذن، العالم الذى كان متوهجاً بالحلم إلى مرثية رمادية تخلو من كل وهج. وتحولت، إذن اللغة الأولى، الأحادية، إلى لغة أخرى؛ لغة تجاوز اغتراب الفرد وتشيؤه إلى اغتراب الجميع ونفيهم متعدد المستويات؛ وتبكى - بانتحاب الكلّ، وليس بنهنهة الفرد الواحد - ذلك الأفق الذى كان مفتوحاً على احتمالات حبلى بآمالٍ ما، وبات مسدوداً بالطلل فوق الطلل، محجوباً بالغبار والدخان والرماد جميعاً.



محمد صدقى

الجارية.. والسلطان..

● الفصل الأول

● من بداية الحلم.. إلى مشارف الحقيقة..

-١-

... رفع السلطان رأسه عن وسادته يتقلب فى فراشه إثر حلمٍ مزعج، زال النوم عن عينيه..

تنبه لما حوله، وكأنما يدٌ غامضة قد اقتلعته من وهدة الكرى، جعلته يتيقظ وسط فراشه من نومه..

كفاه حول رأسه، وعيناه تجوسان محملقتان فيما حوله وفوقه وتحته يحاول أن يتأكد حقيقة من أنه فى فراشه، داخل قصره، بين حراسه، وأن ما رآه ليس إلاّ حلماً.. مجرد حلم، رآه فى منامه..

كان وكفاه حول رأسه يكاد يحول دون أن يعود لأذنيه صراخ جاريته «تمر حنة» .. يود لو تغيب صورة تلك الحالة المفزعة التى رأى نفسه عليها وهو حاسر الرأس فى ملابسه الداخلية موثق بتلك السلاسل الحديدية الثقيلة حول عنقه وصدره وساقيه إلى قمة تلك المئذنة العالية التى لا يعرفها، لا يستطيع أن يحدد لها مكاناً فى مدينته، عاصمة سلطنته..

كان يحاول عبثاً، مغلقاً عينيه، يضغط بكفيه حول أذنيه أن يهرب من آلام قيود جسده وهو يعود يتذكر. يرى نفسه معلقاً مقيداً بين السماء العالية والأرض البعيدة، ينظر حوله لأسطح مبانى المدينة، بيوتها ومتاجرها .. وأسفله فرسانه وجنوده يقاتلون أعداءً لا يعرف كنههم.. ولا من أين يأتون..

فرسان يتقاتلون فوق صهوات جيادهم بسيوفهم، يسقط بعضهم صرعى، بينما يفر االآخرون أمام صياح هازميهم، متفرقين فى مداخل الشوارع الجانبية والأزقة، مطاردين، حتى لم يعد يتبقى فى فضاء الميدان أمام المسجد سوى الصمت والوجوه الفزعة وراء النوافذ وأبواب الدكاكين..

فزّع السلطانُ يتساءل، لا يعرفُ، لا يتذكر كيف جئَ به إلى مكانه هذا.. من قيده؟ علقه هكذا.. ماذا حدث..؟

وهو ينتبه، يصحو من سرحة تذكرة لصور رؤياه المثيرة وإحساسه بوخز القيود حول جسده راح ينظر حواليه للصمت فى فراشه، وأول شيء يخطر بباله سؤال.. هو .. «تمر حنة» جاريته التى رآها بين احداث رؤياه تصعد إليه..تفك قيوده عن المئذنة.. تهبط به إلى سطح المسجد المفضية إلى دروب وسراديب صاعدة هابطة، تستحثه ان يلحق بها لينجو.. ما هو شأنها مع كل ذلك الهول الذى رآه فى منامه..؟

أخيراً كان قد فك قيد رأسه من ضغط كفيه وقد تلاشت أصداءُ كلمات جاريته الصرخة فهى تحذره..

إدراكه اليقظ أخيراً لحقيقة وجوده سليماً معانى من كل ذلك الشر كان قد جعله يسيطر على حواسه، يتمالك نفسه، يتذكرا هادىء الخاطر بعض الشىء كلمات «تمر حنة» وهى تصعد إلى أعلى المئذنة تفك قيوده، تنزل به درجات سلمها الداخلى تهمس له وهما يبتعدان عن المسجد، ترجوه أن يستمع لها، تنصحه أن يأخذ حذره، لا يصدق بعد الآن تقارير كبير بصاصيه، ، أو مستشاريه.

فى صحوته اليقظه هذه كان يكاد يرى صورتها، يسمع نبرات كلماتها تطلب منه أن يسرع إلى قصره، يتدبر فى اموره حتى يخرج غدا متخفياً إلى وكالات الصناع، إلى مجلس بيت القاضى، إلى ديوان المظالم، إلى السوق الكبير يرى الناس وهم يشترون ويبيعون، يبحث بين أولئك الخلق عن الحقيقة التى هى غائبة عنه.. يفعل كل ذلك قبل أن يعقد مجلس وزرائه وقواد جيوشه لاتخاذ القرارات اللازمة لإنقاذ البلاد من ذلك الشر الذى يتهددها.

عاد يتذكر، بوعى أكثر صفاءً، وجه جاريته وهى مهمومة فزعة من حالته، تمسك بذراعه، تتحسس آلام صدره، ترجوه متوسلة أن يسرع.. يسرع.. آه..«فوق المئذنة» هى إذن لم تأت إليه فى فراشة، توقظه، تحدثه، تحذره، رآها فى منامه فوق المئزنه وقد جاءت تنقذه.. كان ذلك حلماً.. أيمكن..؟..

لكن أية حقيقة تقصدها «تمرحنه».. ولماذا متخفياً فى غير هيئة السلطانية.. لماذا..؟

وهو يواصل محاولة استرجاع تفاصيل رؤياه بترتيب صورها، وعودة تواردها على ذهنه، والحوار الذى دار بينه وبين تمرحنة» وجد نفسه يمد ذراعه يسحب حبل الستارة الجانبية يكشف من النافذة ضوء النهار الذى بدأت تباشيرة تلوح فوق قمم أشجار حدائق قصره، ورءوس ووجوه حراسه المتناثرين بين فتحات الابراج وابواب الاسوار باسلحتهم..

خلال سرحته المتأملة مد السلطان ذراعه، تناولت أصابعه الجرس الفضى الصغير قرب وسادته يحركه فتصدر عنه صلصلة رقيقة راح يكررها ويكررها، حتى انفتح باب الحجرة ولاح له وجه جاريته «تمر حنة» ببهاء طلعتها، وكنوز جسدها

التى تبرزها فتحات وثنايا ردائها المخملى الأزرق، شركسية فى الثلاثين من عمرها، بيضاء البشرة ، تتوج وجهها القمرى هالة من الشعر الأحمر، تضحك عيناها الخضروان وهى تقترب منه، تنحنى مع رجاء الرضا برأسها ويداها مبسوطتان حول كيانها الرشيق تهمس:

ـ مولاى .. أصبحت سعيداً ، مشمولاً برعاية المولى وموفور الصحة والسعادة، سمعت جرس ندائى..

ـ تمر حنه .. تعالى .. أجلسى بقربى .. أمسكى يدى بقوه

مد لها ذراعه مفرودة الأصابع ترتجف..

قالت وهى قلقة تلمس راحة يده، تسرق نظرة مضطربة إلى قسمات وجهه المتغيرة عن طبيعتها التى تألفها:

ـ مولاى .. لك الطاعة .. هل ..

اختنقت كلماتها الهامسة فى حلقها مع كلمات تساؤله المضطربه

ـ تمر حنه .. لماذا تحاورينني بكلماتك المخدرة فى منامى الذى أفزعنى..؟

ـ أنا يا مولاى ..؟ ترانى فى منامك بالاضافة إلى تواجدى معك فى صحوك .. يا لسعادتى..

ـ لا .. لا يا تمر حنه .. أصدقينى .. هل دخلت هنا أمس وأنا فى غفوة نومى وتحدثت معى وأنا مثلا بن الصحو والنوم بعد ما كان بيننا..؟

ـ لا يا مولاى ، لقد خرجت بعدها أنت لاجتماعك بالاتابك ومقدم العسكر ثم عدت متأخراً إلى جناح السلطانة حفظها الله.

ـ السلطانه .. آه ـ تذكرت شجارها معى بسبب غياب طبيبها .. إذن ماذا حدث.؟ ما رأيته فى منامي؟ حديثك معى كان خلال نومى فعلاً، مجرد رؤيا مزعجة..

هز رأسه متعجباً، ويده تربت على كتفها، ونظرته تتعلق بالتماع خضرة عينيها وهى ترقبه مندهشة.. يقول:

ـ لكننى أعتقد أن ما سمعته منك ولاتزال أصداؤه فى أذنى هو حديث يمكن فعلا أن يرد على لسانك، يعبر عن بعض مكنونات صدرك التى تخشين البوح بها، فأنت أحيانا تحذرين غضبى..

حرك رأسه يتأملها وأصابعه تجوس خلال شعر ذقنه الحمراء

ـ لفرط تعلقى بك فأنا أعرف ما قد يرد على لسانك من توقد ذهنك بكثير من الخواطر المثيرة اللماحة والحذرة، يّا كثيرة القراءة فى أخبار السابقين وجليسة معلمك الموسيقى الضرير أبصر المبصرين

ـ معلمى يا مولاى..؟

ـ نعم.. ذلك الموسيقى، الشاعر، الفكة، «الملا عثمان»، الرحالة، القارئ الضرير، الذى لا أمل سماع شجن صوته يتلو سورة يوسف أو مريم.. والذى جاس بيوت سيدات السلاطين والأمراء يقرأ القرآن، ويتغنى بالتواشيح والغزليات يداعب بسحر أنامله أوتار عوده، ويسمع أدق الأسرار خلال بهجة النفوس.. ذلك الشاعر الحافظ للأنساب وتواريخ الظلمة وقصص أصحاب النزوات الشاردة.. إنه هو الذى منحك ما جعلك تجوسين فى تلافيف رأسى بأفكارك التى تشبه ما سمعته منك فى رؤياى..

قالت هامسة حذرة..

ـ مولاى.. هل أطلب لك الشاى بالعنبر..؟

ـ لا.. لا.. بالنعناع الأخضر الآن.. استريحى أنت.. ولنتحدث..

تناول السلطان الجرس النحاسى العالى الصلصلة المعلق إلى يساره يهزه بين أنامله حتى ظهرت جاريته ـ مسكه ـ بالباب فأسرعت اليها «تمرحنه» تهمس فى أذنها، ثم عادت مسرعة

ـ مولاى.. أتمم على نعمة حديثك الشيق، ماذا رأيت فى منامك وجعلك تستدعينى مستيقظاً مبكراً على غير عادتك..؟!

ـ لا.. لا.. أولاً.. قولى لى:

ـ بماذا تريد أن أحدثك يا مولى عقلى وجسدى..

ـ ذلك الرحالة بين أحداث الزمان، استاذك المعبدى الصوت، منعش الأرواح من كبوات الاتراح مخرس الأطيار على أعالى الأشجار، بماذا عساه يكون قد أوحى لك من ذكاء علمه، ورقة صفو روحه، من نصائح أو أسرار يكون قد طلب منك طرحها على مسامعى وأنت بين يدى.. هو يعرف أننى أستجيب للسماع إليك..؟

ـ مولاى.. حلمك قبل علمك.. وصبرك قبل أمرك.. لقد علمتنى الراقصة ـ نصيب ـ فى رحاب قصور أحلامك بى، لغة إيماءات الأصابع، قبل ذراعاى وساقاى..

ـ يا «تمرحنه».. خلينا معاً فى جوهر ما يشغلنى أمره،

اضاف يحنو عليها بنظرة تشوب مودتها أطياف أسى باسم:

ـ غير لغة انعطافات عنقك وصدرك وذراعيك، قبل الاثارة الذكية بجنون محتواك الفياض، قبل ما تجيدين منحه وأخذه، أريد بعد تلك الرؤيا المنامية التى لاتزال تأخذنى بالقلق والتخوف، أريد.. قولى لى.. أصدقينى.. ما وراء نصيحتك التى سمعتها منك بالحذر من كبير البصاصين ومستشارى من الوزراء وقادة الجيش.. ماذا يكون قد نما إلى علمك، أو كلفت بإسدائه إلى من نصائح..؟

ـ ماذا أقول يا مولاى.. دعنى استسمحك وأسألك.. هل أنت غاضب منى، ومن استاذى «الملا عثمان» هل يضايقك أننى أسألك أحياناً عن بعض الأخبار التى يتهامس بها البعض بين جنبات القصر، داخل مقصوراته أو فى أركان إبهائه عن ذلك الخطر الذى يحتشد على حدود سلطنتك صانها الله من أعاديها وأعاديك.. ثم ماذا حدث منى مما يكون قد ضايقك، أو لا يرضيك فى تلك الرؤيا المنامية..

هز السلطان رأسه

ـ ليس فقط لا يرضينى.. قولى، يزعجنى..

ـ يا حفيظ.. يا خافىَّ الألطاف، نجنا مما نخاف..

ـ أنا الذى أصبحت أقولها بعد حديثك معى خلال فرارى وانقاذك لى..

ـ أنا يا مولاى..؟ كيف أنقذك.. وماذا كنت أقول لك حتى تنزعج هكذا من كلماتى.. مجرد كلمات..!!

ضحكت «تمر حنة» تلمس بأصابعها الرقيقة الناعمة ساقه ثم تتسلل بها إلى صدره..

ـ هذا دليل يا مولاى على أننى لم أشبع من فيض لقياك بى فى الواقع حتى أطمع فى زيارتك خلال نومك، يا لسعادتى إذا تلاقينا حتى وأنت بين وهدة الكرى..

خفت صوتها يبوح بحنوٍ أكثر، ويقظة توحى بحضور عقلها مع جسدها:

ـ لكننى أخاف.. أصبحت قلقة مما تحكيه عنى.. ماذا كنت أقول لك؟

قال السلطان نافذا بنظراته فى صفاء عينيها الخضراوين:

- كنت تثيرين نوازع الحذر المستريب فى عقلى وأنت تجادليننى حول نوايا وخطر بعض رجالى فى السلطنة، حول عامة الناس وما يضايقهم من أمور معاشهم، عن خسف أجور أصحاب الحرف، وأن الناس البسطاء يهلكون فى سبيل الحصول على قوتهم، وأن الرشاوى، تفقد الكثيرين الثقة فى كل من حولهم وفوقهم.. لقد أصبحت لا تدرين أنك تتدخلين فى أمور السلطنة وأهلها وأنا فى أشد ظروف الرهبة والهلع مما كنت أعيشه وأفكر فيه خلال ذلك الحلم المزعج..

قالت «تمر حنة» تدارى فطنتها وحذرها بين أطياف ابتسامتها وعطر شفتيها مقتربة أكثر من أنفاس السلطان..

- مولاى.. شئون السلطنة.. حذرتك من أخص رجالك قربا، وأدعوك الآن لمتابعة شئون العامة من الناس وهمومهم.. كيف لجارية مملوكة أن تجرؤ على..

- آه.. هذه بعض كلماتك نفسها فى الرؤيا..

- ماذا جرى يا مولاى..؟

- الذى جرى وحدث منذ قليل أنك تتدخلين بطريقة ملفوفة فى شئون سلطنتى، لا تعجبك معالجتى لكثير من الأمور، طيبة قلبى، صبرى على طمع الطامعين فى حلمى، طول احتمالى على تحمل دسائس الطامحين عن جشع لزهو السلطة من كبار مماليكى.. تقييمى لخلصائى، تحذريننى من أتابك العسكر الشركس والمرزوقية والخصاصين، وأمين سر خزانة بيت المال، تتهمين كبير البصاصين الخاص بشئونى الذى استأمنت عينيه وأذنيه، ضميره وجيبه أستمع لتقريره اليومى كل ليلة.. تسخرين من ولاء مقدم العسكر وهدايا شهبندر التجار، ثم أخيراً ترتابين فى نوايا أمير الجيوش فى الولايات.. كيف..

قالت متراجعة عنه بصدر يدعو أكثر مما يبتعد.. وهى تبتسم مستنكرة، وكأنما تلتمس السماح من عينيه قبل عقله..

- كل هذا يا مولاى حدثتك عنه فى المنام؟

- فى المنام، والصحو، عبر بعض أحاديثك الماضية معى..

- تجرأت وقلت ذلك كله.. همست مخدرةً به خائفةً منه.. أم؟

- لا .. قلت لى ذلك بوضوح حاسم وعتاب وتحذير بعد أن فككت قيودى وأنا معلق على قمة مئذنة ذلك المسجد الغامض الغريب عنى وجنودى تهزم أمام عينى.. ذلك كله رأيته فى المنام وسمعتك تحدثيننى به، وأنت تقودينني، تهربين بى

عبر منافذ غريبة فى بناء ذلك المسجد، من أين.. إلى أين.. لا أدرى.. حتى صحوت من نومى مختنقاً استدعيك لهذا الحديث.. وأنا أشك، أرتاب، أكان حلماً.. أم..!

ـ مولاى.. كيف حدث كل هذا.. استوعبته كله مع ظنونك السابقة، فى حلم راحة جسدك.. أم بين سابغ يقظتك مع تعسيلة الضباح فى فراش المتعة.. مولاى.. أنا غير مسئولة ولا أحاسب عن رؤيا منام ضايقك أو ذكرك بأحاديث سابقة لى معك، ربما هى أفكار كانت تدور بذهنك بعد اجتماع أمس، أو أخبار سيئة قد يكونون أبلغوك بها حتى شردت خواطرك وشغلتك قبل نومك، ثم تجسدت لك صوراً اختلطت بها صورتى فى منامك.. ثم لعل لحظات حلمك كانت تتوافق أكثر من مرة فى رغبتى أن أزورك فى فراشك، اطمئن على هدوء أنفاسك خلال نومك.. لولا أننى أحجمت، ثم احجمت.. ثم احجمت..

قال السلطان مفتر الشفة، فاهماً مغزى تكرار كلماتها الأخيرة..

ـ تمرحنه.. كيف تفسرين الأمر هكذا.. أما خطرت مثل هذه الأفكار والاحتمالات السيئة.. والنصائح.. برأسك أمس.. أو هذا الصباح.. أفصحى.. تكلمى..

أطرقت «تمر حنة» برأسها.. تتلمس ضفائر شعرها الذهبى لحظات، حتى همست:

ـ أبداً يا مولاى.. حتى لو كان قد خطر بعضها على ذهنى لشدة تعلقى بك، وحرصى على استمرار إزدهار ملكك كيف كنت أجرؤ.. ما أنا إلا جارية ملك يمينك، اشتريتها لطفاً منك وكرماً وسعداً لحياتى ومستقبلى، بعد أن رفعت من قدرى بدفع ثمنى ثلاثة آلاف دينار حمصى ذهبى..

ـ آه يا «حويطه»، يا طموحة العقل، يا ذربة اللسان، يا خضراء العينين، يا بحر الأمواج المتلاطمة.. يا..

ـ عفواً مولاى.. ما أنا إلا جاريتك التى أكرمتها بوحدانيتها الأثيرة عندك، مستعففاً عن أى استمتاع بجارية أو حرة غيرى..

قالت «تمر حنة» وهى تمد راحة يدها الصغيرة الدافئة متسربة فوق غطاء الفراش إلى راحة يد السلطان متطلعة إليه بابتسامة ممتنة تواصل همسها:

ـ ثم أكرمتنى أكثر بأمرك أن يكون مقامى إلى جوار جناح زوجتك المصونة عافاها الله وشفاها من مرضها المزمن جارية وخادمة لشئونك الخاصة..

– هيه..

– أرحنى.. أدخل الطمأنينة إلى قلبى وعقلى.. ثم ماذا غير ذلك رأيته فى منامك يا مولاى لأفسر دلالته لك.. أنت تعرف أننى قرأت ابن سيرين على استاذى «الملا عثمان».. وتعرف..

– لا يا «تمر حنة» ليس الآن، أريد فى لحظات تأمل هادئة، أن أستعيد أتذكر مرة أخرى تفاصيل كل ما رأيته صورة.. صورة، كل ما سمعته منك بعد أن ارتدى ملابس وأتناول طعام إفطارى..

صفق السلطان براحتيه على غير مألوف عادته، فانفرجت ستارة الباب عن جارتيه ـ مسكة ـ تحمل وراءها إحدى الخادمات طبقاً نحاسياً كبيرا عليه بعض الحلوى.. مع الشاى.. واللبن.. قائلة:

– لبيك مولاى..

قال و«تمر حنة» تقرب من فراشه طعام إفطاره..

– نادى يا «مسكة» من الخارج كبير الحراس «منجود».

– هو بالباب ينتظر الأوامر يا مولاى..

– فليحضر..

قال السلطان مشيراً براحة يده نحو صدر جارتيه

– قولى لى يا «تمر حنة».. هل أعجبك عقدك الزمردى هذا.. لقد اهدانيه شهبندر تجار «غزة» بعد أن اشتراه من بدوى يعيش فى صحراء سيناء.. قائلا لى انه تحفة صاغتها أصابع فنان لم يشكل بعدها حبات عقد مثلها..

– يا مولاى أطال الله عمرك، وأدام عافيتك، كل ما تمنحه لى يرضينى، يسعدنى، يملأ جوانحى تعلقاً بك.. وعشقاً فى دوام التواجد بين يديك..

– وقطع الحرير الدمشقية الخمس التى أعطيتها لخياطتك الخواسكية مع تعليماتى ماذا تصنع لك منها لترتديه، بعد أن اخترت نوع نسيجها الحريرى وألوانها بنفس..

– شأنها شأن كل عطاياك يا مولاى.. وسأعبر لك عن امتنانى.. كيف يكون.. ليلة عيد ميلادك الواحد والخمسين، ابتداء من الصباح.. حتى صياح الديك صباح يوم الجمعة القادم باذن الله..

– يا تمر حنة.. أين نحن من كل ذلك الآن..

قالت «تمرحنة»... مأخوذة كالخائفة..

– كيف يا مولاى..؟ أى مهمة.. وكيف أنها عاجلة...

– ستعرفين كل شىء فى حينه..

– الا تفسر لى بعض هذه الألغاز يا مولاى..؟ لقد بدأت أخشى..

– صبرك قليلا.. أولا.. قبل الاجتماع الموسع مع رءوس رجالى بخصوص الاعداد للمعركة القادمة مع العدو الخارجى.. أريدك أن تفكرى بحصافة أفكارك فى كل ما ستستمعين إليه من حديث قاضى القضاة وصراعه المنتظر معى.. ثم.. ثم تفكرين، تقلبين الرأى للوصول إلى أفضل نصائحك لى.. ثم..

أمسك بيسراه راحة يدها كأنما يشد انتباهها، يوقظ حذرها، واضعا سبابة يمناه أمام شفتيه يهمس لها:

– قبل ذلك عليك أن تعدى لى بطريقة سرية لا يلحظها الجان الأحمر أو الأزرق ملابس كالتى يمكن أن يرتديها تاجر زيت مغربى ممن أجيد لهجتهم فى الحديث، أولئك الذين يقصدون بلادنا بهدف التجارة، كما تحصلين على بعض اللدائن من أدوات التنكر التى يمكن أن تخفى بعض ملامحى.. هل تجدين مثل هذه الأشياء فى «ميسور خلال ساعات..؟

قالت تمرحنة مندهشة:

– هذا أمر ميسور.. سهل يا مولاى..

– إذن.. عليك بعد ذلك..

عاد يواصل همسه بعد لحظة صمت.. وبحذر أكثر..

– بعد ذلك حين أعود من لقائى بهؤلاء الملاعين سأشرح لك تفاصيل تلك المهمة التى سأسرع بتنفيذها استجابة لما رأيته فى المنام.. وسمعته منك.. وعليك أن تنتظرى مفاجأة عمرك معى..

– مفاجأة عمرى.. لا أفهم.. وإن كنت قد بدأت أدرك ما وراء مسألة تنكرك فى ملابس تاجر زيت مغربى.. لكن يا مولاى.. لا تخرج وحدك لاستطلاع شئون رعيتك، كما أظن.. بحثاً عن الحقيقة.. أخش عليك..

– لا.. لاتخافى على سلطانك من حذره.. أو قدره..

– سنكون.. كما سنكون حين سنلتقى كما وعدتنى أول أمس وحدنا فى قصر «الزمرد».. هناك بعد انصراف المدعوين لحفل عيد ميلادك..

– آه.. ذلك الحلم الذى يشغلنى.. وذلك الملعون الذى يتحرك بجيوشه على حدودنا شمال البلاد وشرقها تفزعنى تحركاته، وأخشى أن أشغل بتجهيز مطالب أمراء الجيوش للتحرك استعداداً لدفن طموحاته مع جثته بين رمال الصحراء تحت صخورها.. آه..

قالت «مسكة» الخادمة بعد أن طرقت الباب بأناملها.. ثم فتحته قليلاً

– مولاى.. كبير الحراس يا مولاى..

– أدخل يا منجود.. إقترب.. اسمعنى جيداً.. عليك باستدعاء الشيخ «الوزان» قاضى القضاه، والأمير «جنشك» آمر العسكر، والشيخ الملوانى شهبندر التجار، و«الكولى» كبير البصاصين، ووكل بيت المال حسن الناشف، والمحتسب الأمير «جاجاى».. دعهم بعد وصولهم ينتظروننى جميعاً معاً مع حاجب الحجاب فى صالة السفر بقصر الخوندة بعد ساعتين.. فسألحق بهم.. أسرع..

تريث السلطان لحظة بعد خروج كبير الحراس وعيناه على جارتيه «تمرحنة» قبل أن يواصل طعامه بين يديها وهى تقوم بخدمته..

قال ناظراً إليها يحدق فى خضرة عينيها:

– تمرحنة..

– نعم يا مولاى.. مالك صمت هكذا.. توقفت عن الأكل.. فيم تفكر..؟

– إسمعى.. وتذكرى جيداً ما سأقوله..

– معك يا مولاى.. كلى يقظة..

– ستسبقيننى إلى قصر «الخوندة» تجلسين فى غرفة استراحتى خلف ستائر حجرة الاجتماعات..

وأطرق لحظة يفكر.. حتى قال:

– ستستمعين حوار معركة المكاشفة التى ستحدث بينى وبين قاضى القضاة، ذلك العالم الفاضل، الذى يختزن فى صدره مع علمه مواد ناسفةٍ، احتاج مع سبر غوره لإستعمالها فى مهمة عاجلة

– رحماك يا ربى.. لكن يا مولاى قد يواجهك طارئ مجهول، أو خطر غير متوقع، يكشف ستر ما تنوى عمله.. دعنى أتنكر أنا الأخرى فى ملابس مملوك لارافقك كتابع لك..

– ترافقيننى؟.. لا..

– إذن أتابعك عن بعد لأطمئن عليك..

– ساكون فى خير حال.. وسأعود سالماً.. هيا.. اكملى معى تناول بعض طعامى، ولتأت الرياح بما تشتهيها سفينة أيامنا القادمة، كلى ودعينى آكل وأفكر، فالأوقات الطيبة التى أحلم بقدومها.. قد تكون نادرة السعادة الخالصة فى أيام أبناء اللئام هذه... كلى...

«إنتهى الفصل الأول»



جمال الدين الخضور

رقصة العراه

الفصل الأول من«رواية المفجوعة»

أول أناشيد الصمت

لن نتحدث
عنك أيتها المفتونة بالخزى
تنامين على وسادة من ضبابٍ
وتتركينَ عينيكِ خلف كراتِ الريح ؟

لن نتحدث عنك
وأنت تقيمين بين ضربة الصمت واكتمال سطوة الأسى
تحلمين بما يفتح جسدك على الدم وصعود النصال
وأنت تشدين القارات إلى صدرك المثخن بخطى المهزومين ؟

فاصعدى فى الفاجعة كما صعد ظلك على أوتار غناء عاشق
بعيد وهو يصعد سلالم العشب نحو قبلة مستحيلة.
فمدّى نهديك إلى فيالق البحر الضائع فى وحشتك

شديه إلى الصحراء

ياحنان الرمال

وألق الحصى

وتيه الليل

وغضب الجسد

وحزن البنفسج.

استلقى على جبهة الأرض

ليعبر الذين ماعبروا، والذين عبروا، والذين سيعبرون، والذين ساقوا خطواتهم إلى حيث تمدين أسطورة الصمت المطبق والموت المطبق

والذل المطبقِ

استلقى كما شئت،

وكونى كما تشتهين،

ولاتكونى كما أنت

أو كما اشتهاك العابرون.

أناشيد الرماد

ليس فى حلقكَ شىء غير جفاف الكلمات التى تغوص فى ظلام جسدك خوفاً من ارتطامها بجدار الأشباح المختبئة لتلتقط صليل الكلام.

هذا أنتَ جرعة من الخوف الذى يلبس مدارات عيونك ويتركك تزحف فوق وجع التذكر والانتظار. هنا وهناك، وفى كل مكان سقطت أقدامك فوقه، تحولت ألفة المكان إلى سلاسل تطوق قدميك وأنت تخطو باتجاه مصير الدراويش الذين يبحثون عن لقمة فى عالم النجوم البعيد، أو عن سقف تحت أنَّات الناس الذين يلبسون تمائمهم فوق صدورهم، وينامون منتظرين الجنة القادمة على حافة البكاء والصمت والخوف. إنه صليل الكلام، الذى يحترق فيك فى زحمة الصمت والانكسار، فى زمن خارج الزمان، وفى مكان ما، من وطن ما، يدعى أهله انهم قادرون على حفظه بالدعاء والتمائم والغناء الحزين. فتحمل وجعه على سطوة اليأس وهو يقسِّم ملامح وجهك إلى جغرافيا الرماد، واندفاع الجنون نحو جنون جديد عندما تنطفئ كل الأشياء ليصبح الكون كله قطعة من دخان وعتمة ينتظرك فيه دائماً شخص ما، حيثما حللت، وكيفما

اتجهت. يطلع عليك من هواء رئتيك ومن بؤبؤ عينك، من عظام كلامك، أو من مسامات الجلد. من اندحارك اليومى المزمن، ومن بين أصابع كفيك. يخرج إليك من خيالك حتى عندما تضيع ظلَّك. من أعمدة الكهرباء وانحناءات الأرصفة. من لفافة التبغ التى لاتفارق أصابعك. ومن زجاجة الخمر عندما تدس رأسك فى كأسها مسلما إياه للبكاء القاتل الصامت، وللهروب البعيد باتجاه لاتعرفه، فيقذفك قريباً أو بعيداً إلى حيث تطارد الذئاب ظلك. متدثراً بثوب اليباس الذى يلف عظمك، فأصبحت كالدابة، لايعرفونك إلا من خلال صمتك الذى تتفاخر فيه، فتشمخ فى ذلَّكَ، ويشمخ الذل فيك. لايغادرك القلق إلا عندما تتناول طعامك كبقرة تجتر، ربما كى تستطيع أن تحنى رأسك عندما يأتيك صوت ما، آمراً إياك أن تحمل له عفش جنازته باتجاه الجنة التى ملأت أصابعه ورأسه.

إنه صليل الرعب الذى لايفارقك إلا عندما تغمض عينيك على يأس جديد لتفتحهما على بؤس عتيق، فترفع رايات نصرك، لأنك مازلت حياً تتنفس كحشرة مقذوفة فى هلام الهزائم الدائمة.

وكما ضاعت خطاك فى زحمة الهزائم، فقدت ملامحى. حيثما توجهتَ للبحث عنى، ستجدنى متلحفاً العتمة، ضائعاً فى صقيع الأحلام التى اهترأت تحت الأحذية، وتائهاً فى وهج الرعب الذى يسكن حكاياتى عنك، وعن آخرين ربما غيرك، دخلوا خطوط النسيان تماماً كما يدخل المجانين عالم النسيان عند من يدعى امتلاكه لخارطة العقل التى لاتحمل فى تضاريسها غير الكذب، والعهر، ورائحة العفن. فها أنا مثلك، ميت بحياتى. فقدت كل إحساس لى بالعالم المحيط، فلم يعد لى حاجة للعيون، أو للآذان، أو للسان، أو للأيدى. كل ما أحتاجه هو الصمت، والصمت فقط.

فلماذا تهرب من وجه حكاياتك، وتطمر عينيك فى رماد تاريخك كما يفعل المهزومون وهم ينتشون برائحة الانتصار. فليس فى قصتك ضرب من خيال أو فصل من جنون، أو كوابيس وعى أو لاوعى. بل على العكس تماماً، كنتُ حريصاً أن أحتفظ بها برغم نخور الذاكرة وثقوب العقل، وبرغم مرارة الزمن الذى يأتيك مدججاً بالعرى وأكوام الخزى. فلا يسعك إلا الاعتراف بأنك فأر صغير تدوسك الأيام، وتسحقك رهانات الكلاب والقطط على جسدك.

فإذا ساقتك أطرافك إلى موت آخر لتعتلى أوْجَهُ، فلا تسلم حزنك إلا لقلبك، فليس فى حكايتك إلا ما أقسم عليه كثيرون من سكان المفجوعة، وهاهم مازالوا فى خزيهم أحياء يرزقون. لا أعرف ماذا حل بك فى زمن السرطان والقيح والجذام، إن كنت محمداً بن عيسى العدنانى، أو مصطفى الشيخ، أو سلمان أبا مسعود.

لكنك مازلت حياً تتنفس كأى خروف سيساق للذبح، أو للتهجين. وقد صافحتك منذ فترة، والتقيتك أكثر من مرة، بالرغم من أن كل أهالى ضيعة المفجوعة أكدوا أنهم رأوا بأمهات عيونهم نعشك يساق إلى المقبرة، ويطمر جسدك فى حفرة على عمق أكثر من مترين. وحتى مختار الضيعة نفسه، أقسم بأنه غسل بيديه اللتين سيأكلهما دود الأرض جثتك، وبأنه كان على رأس المشيعين فى تلك الضيعة التى اعتاد أهلها على طلب سليم أغا يومياً لامرأة من نسائها تقوم على خدمته فى القصر. وكان يستدعى أحياناً أكثر من امرأة، إذا حل فى قصره ضيوف، أو كان محتاجاً لقضاء عدة حاجات.

كل بيت فى المفجوعة يعرف دوره تقريبا فتحضّر المرأة نفسها لذلك اليوم. أما إذا تجاوزت الأربعين من العمر، فعليها أن ترسل كبرى بناتها. وإذا حملت المرأة قسطاً من الجمال فى ملامحها، فقد يحتاجها الآغا ليومين متتالين او اكثر. وحينها، لن تكتفى بجلب الماء وتحضير الطعام وإطعام الآغا وغسل يديه ورجليه، بل سترى نفسها مضطرة لغسل جسده كاملاً وهو عار تماماً. ومع نضوج نزوته الجنسية تجاهها لايتأخر فى مضاجعتها. حتى أن بعض الرواة الثقاة يقولون بأنه كان يطلب كل فتاة فى يوم زفافها، لتقيم عنده عدة ساعات قبل أن تنتقل إلى بيت زوجها المقبل، وعندما كان الشيخ يُسأل عن ذلك، وهو الذى عقد ظله وظل الآغا قراناً أبدياً، كان يجيب:

ـ المطلوب منا إطاعة ذوى الأمر فينا. وسليم آغا صاحب نعمتنا.

الأمر الغريب الذى دفع هذه الحكاية إلى الاختلاط مع تواريخ متقاطعة وأحداث صاعدة فى مخيلة تتحصن، كما بتمترس الذل، وراء كل انكسار للروح البشرية، هو دعوة محمد بن عيسى العدنانى، ذلك اليافع الذى بدأ يدق أبواب مرحلة الشباب بحذاء بلاستيكى جديد، اشتراه له أبوه ليغطى جلد قدميه المتشقق، فى حين أعلنت شعيرات ذقنه وهى تدفع الجلد برءوسها عن تقدمه نحو عالم الرجولة، فكان يجسها بأصابع يديه، راحلاً أحياناً بكفيه بين مقدمة الذقن والصدغين، محاولاً لفت انتباه والده، لكى يبحث له عن ابنة الحلال التى ستجلب له السترة والحلال.

أن يطلب سليم آغا، أى واحد من رجال وشباب الضيعة عبر أحد حوّاطيه أو وكلائه، فهذا أمر طبيعى، لكن الجميع استغربوا أن يطلب محمد العيسى للعمل مكان المرأة التى اعتادت الخدمة هناك، كلما حل دور بيتها. بعضهم اعتقد بأنه سيحتاجه لصب القهوة لضيوفه. آخرون قالوا بأن الشيخ أخبر سليم آغا عن شراء محمد لحذاء جديد ولابد له من السؤال عن كيفية الحصول على المال، خصوصاً أنه لم يدفع الزكاة المطلوبة منه، والتى فرضها الله سبحانه وتعالى كأحد الأركان الأساسية فى إيمان ذوى التقوى، فأجابهم آخرون بأنه كان عليه أن يستدعى أبا محمد للتحقيق فى الأمر، فليس لمحمد ذنب فى ذلك.

كان محمد العيسى يفتل شعيرات شاربيه أمام مرآة محطمة غرست فى طين الجدار عندما كانت الظهيرة قد ترجلت عن صهوة النهار، وبدأت الشمس تدحرجها فى النصف الغربى من قبة السماء الزرقاء، منسحبة بهدوء، تاركة اصفرار الأشياء يشحب تدريجياً، ليفتح بوابات الزمن للظلام الدامس الذى سيلف بعد قليل انكسارات جدران المفجوعة، والتواءات أزقتها، وتجاعيد وجوه أهلها المحفورة بالشقاء والبؤس، والآمال الكبيرة فى كسرة خبز تحرك معدهم الخاوية. زمان يلف أمكنة لاتتميز عن أجسادها، وأمكنة تطوى زمناً لفه الصمت كأهله، وأجساد تتحرك بتلقائية تنفيذ نوازع اللقمة التى لاتقف أمام محاجر عيون غائرة فى خشونة الأيام، رغم الدعاء والصلوات. يركض المفجوعون وراءها، وتسرع أمامهم. لايعرفون أعمارهم إلا بعد سؤال الشيخ الذى يقدرها لهم بعدد الصلوات التى انزلقت من حياتهم، فهاموا على وجوههم ينتظرون العقاب الأخير.

اعتادوا على الذل الذى يرسمه الأغا على وجوههم بحذائه. وكأن قدرهم هكذا، يتحركون كالقطيع.

قذف بهم أبو سليم أغا فى أثناء الاستعمار العثمانى إلى الخوازيق، فصفقوا له قبل موتهم، وبعد أن سلخ الأتراك جلودهم عن أجسادهم وهم أحياء، وابتهلوا له، وفاضت حناجرهم فى الدعاء والابتهال له كلما أغرق فى سحقهم، فهو لايفعل أى شىء سوى تنفيذ قضاء الله وقدره عز وجل.

أما من بقى منهم قادراً على المسير، فقد سبق إلى أركان الأرض البعيدة ليواجه المصير المجهول، فلا تسمع على ألسنتهم إلا ما يقولونه عن فلان، أو والد فلان الذى ذهب مع «سفر برلك»، ومازالوا ينتظرون عودته وتحت إبطه رغيف حاف أو فى يديه دمعة موت يطلبه الجميع وينامون بانتظاره.

من خوازيق الأتراك إلى طلقات الفرنسيين التى اخترقت الجماجم والأجساد تمتد المفجوعة تاريخاً حافلاً بالرعب والجوع والذل والموت، لونته قبل ذلك بغزوات المغول والتتار والفرنج والفرس، وزاوجت قسطاً من جسدها مع الإنكليز وأحفادهم.

قرون طويلة من سنين رمادية تمتد على بساط الدم الذى لوَّنته الحروب الداخلية بين شعابها وجبالها، لتختلط مذابح المغول بمقاصل الانتحار الذاتى الممتد بين تكليس العقل ودفعه إلى هيولاه الأولى، وبين الخيارات المستحيلة بين الجنة والجنة.

كثيرون من سكانها يفقأون ذاكرتهم على حبات الحنطة وانحدار الأقدام الحافية، عندما يتذكرون تلك الهجرات المتلاحقة والمتقاطعة فى سنين الجوع. قحط من السماء، وقحط من الأرض وأصحابها. ووجوه تهيم فى الأرض وقد فقدت وجه المفاضلة بين صهيل الروح البعيد، وهى تنطفئ على حدود شدوق خبز وكرامة الإنسان فى أن يعيش كغنمة جرباء، لا أكثر. من لايتذكر أبا مسعود الذى باعته أمه رضيعاً برغيفين من الخبز، لتطعم بقية أشقائه وتنقذهم من موت محتم كان يحمل فى جيبه العطوس دائماً. يدسه فى أنفه بشكل متتال، لتتالى حركات العطس التى يرافقها اهتزاز رأسه كالنوّاس وما كان يميز وجهه تلون شاربيه بالبرتقالى الداكن.

وعندما كان يسأل عن سبب تعوده على ذلك، كان يجيب:

(ـ العطوس هو الشئ الوحيد الذى يمنعنى من الانتحار. هل يمكن لأى إنسان أن يفكر وهو يعطس. إنه يدفعنى إلى الاسترخاء. فأنا لست قادراً إلا على الاسترخاء. فمنذ اكتشفت أننى أساوى رغيفين من خبز الذرة، وأنا أسلى نفسى بالعطوس والمشى فى الطرقات الضيقة المتعرجة. لم أستطع الصبر، ولم أتمكن من تعويد نفسى على أننى أساوى قطعة خبز. فتركت تلك المرأة التى اشترتنى، وسافرت بنا بعيداً إلى الأرجنتين. تركتها، بعد أن فكرت بقتلها، وعدت إلى هنا، ليس فى جعبتى مايؤكد شخصيتى وانتمائى، باحثاً عن أولئك الذين دفعونى ثمناً لبعض الخبز، ربما أجد هويتى فيهم. لكنى لم أقتلها، لأنها شرحت لى بأنها أحست حينها بأن أمى كانت راغبة فعلاً فى التخلص منى لأنى الأصغر بين إخوتى،

ولم يكن فى جسدى مايشير إلى قدرة كامنة على صراع الجوع، وخيار البقاء. وأكدت أنه كان بإمكانها إعطاء الخبز لوالدتى دون أن تأخذنى. ولكن ذلك لن يحل المشكلة إلا مؤقتاً.

وعدت إلى حيث دلتنى تلك المرأة فلم أجد أحداً يعترف بى. والجميع يقول لى، بأن أشياء كثيرة كهذه حدثت، وأن الناس أصابها الخبل والسبات فى بعض أيام الجوع، فهاموا يحملون أولادهم على أكتافهم، يبحثون عن حبة الشعير فى روث الحمير. وها أنا أفتش فى الوجوه عمن يشبهنى. فلا أجد أحداً. لولا أن تلك العجوز الجردية (وسميت بهذا الاسم نسبة إلى جبال الجرد التى انحدرت منها مع عائلتها تبحث عن اللقمة وبعض الماء) أقسمت أننى أشبهها، رغم أنكم تعرفون جميعاً، بأن ملامحنا لاتتشابه أبداً ولايمكننى أن أكون بعمر ابنها الذى باعته مقابل حفنتين من الطحين. لكنها تصر على أننى ابنها الذى باعته إلى امرأة قررت السفر إلى الأرجنتين).

كان أبو مسعود يتحدث بدون أن ينسى وضع العطوس فى أنفه، ودسه بإبهامه وسبابته عميقاً فى فتحتيه، بعد أن يدفع رأسه إلى الخلف بحركة مفاجئة قاسية. فيختلط الرذاذ البرتقالى المتناثر من معطسه مع بعض الكلمات الإسبانية التى لم يستطع التخلص منها. وكان يلجأ إليها دائما عندما يغضب، ربما بقصد السباب.

من أمريكا اللاتينية، من الأرجنتين، عاد مختبئاً فى عنبر إحدى السفن، لايحمل شيئاً يشير إلى هويته. يدفعه أمل ضئيل واحد فى أن يجد أهله. وعاش ماتبقى من عمره، محشواً فى وجع ظهره وعلبة العطوس. ومات بدون أن نعرف أو يعرف أحد اسمه. إلا أن إبراهيم الجردى، قال بأن اسمه سلمان. وروى الناس حينها بأنه سمى بهذا الاسم تيمناً بسلمان الفارسى، الصحابى الجليل، لتقاطعهما بالإحساس بالاغتراب والهجرة والنفى.

كان أبو مسعود دائم الخطى بين الحقول، وعلى الصخور القاسية العالية الصعبة. يحرك عينيه بحركة مستقيمة تمتد من قدميه إلى الأفق، وبالعكس. تقطعها تلك العطسات المتلاحقة، فيلتفت يمنة ويسرة ويتابع بعدها. ضحكنا كثيراً عندما استبدل جلبابه بالبنطال تماشياً مع لباس المفجوعين. فهو الوحيد الذى كان يرتدى بنطالاً فى ذلك الزمن. وبعد أن سمع قهقهاتنا، عاد إلى بنطاله الذى لم يخلعه بعد ذلك أبداً.

كنا نحس بأنه يبحث عن شىءٍ ما بشكل دائم، شىء غال جداً، ولايجده. ولكن أبا مسعود لايتعب أبداً. حتى اننا لانذكر بأننا قد شاهدناه نائماً ولو لمرة واحدة.

عندما كنا صغاراً، لم نكن نعرف حقيقة أبى مسعود وغيره من المفجوعين. لكننا كنا نلاحظ بأن خلف عينيه شيئاً ما، يشبه الفاجعة وصخب الموت وعويل المقابر. نتجمع حوله، نغنى له فيذب فى جسده صمت مخيف تتلوه قشعريرة حادة. يتركنا بعدها، وينسل فى الشعاب تاركاً نفسه لخطى قدميه البطيئة. وأحياناً كان يداعبنا بيدين لطيفتين يبدو الورد قاسياً عليهما، لتتحجَّر فى عينيه الدموع، عندما يحدق فى أى منا.

يعرفه الجميع ابن الجردية. لكنه ليس كآبائنا. لماذا لم يتزوج؟ هل هو عاجز عن القيام بذلك الفعل؟ لكنه لم يضرب أحداً أبداً. حتى أنه لم ينهر دابةً ولو لمرةٍ واحدة.

عندما كبرنا، وبعد أن توفى أبو مسعود، عرفنا معنى ذلك الانكسار الذى يسكن جسده، ومعنى ذلك الصمت الذى كان يطوق اهتزازات يديه، وذلك السؤال الذى يسكن دائما فى بحثه عن شىء مفقود، يقطن محيراً خلف عينيه.

كثيرون كانوا يقولون: كلنا مثل أبى مسعود.

يبحث عن تاريخه فى غبار الخطى، وخلف امتدادات الدروب إلى حيث تشاء الأقدام التى تعبر باتجاه المجهول، فى لمسات الأيدى، ونتوءات الصخور العنيدة، فى وحشة تلك الأيام التى تمتد بأنوفها بعيداً إلى حيث بدأ الأمراء يبشرون بسلطة الآلهة وهى تهوى فى أحضانهم، فتناثر التاريخ ألواناً لنزوات السلاطين فى تهجين القطيع الذى لايتقن إلا اهتزازات الرءوس بالموافقة وصخب الموت.

يبحث عن نفسه حيث يجب أن تكون. فى اهتزاز أعشاب المفجوعة وهى تلوى عنقها أمام زفير الكون المسلوب كل شىء إلا الدوران. فى آثار الأقدام الحافية، وهى تترك بصماتها على وجه الأرض تمد للريح أعناقها، فتجيبها بالمشانق ونصب المقاصل، فيبحث عن نفسه فى نفسه، فى ملامح الأسلاف الملقاة عبثاً على وجوه الأطفال وهم يستعدون لاستقبال ما تركه أجدادهم.

واحد من أولئك الذين باعتهم المفجوعة برغيفين فقط من خبز الذرة طرق أبواب البحار العالم ولم يجد نبضانه إلا حيث يجب أن يكون. أما انت، فربما تفقد إحداثياتك بدون أن تفقد رأسك، فالدنيا مقبلة على ما كانت عليه. السرطانات والأوبئة وحزم الخيانات! لن تترك لك طريقاً إن لم تكن مهيئاً نفسك للعبور الوحيد. حتى أنت ياابن العدنانى المقبل على الكون بطريقة مختلفة بعض الشىء.

- ربما طلبنى الأغا، ليعيننى واحداً من رجاله. تمتم محمد بن عيسى العدنانى فى داخله. فربما كان الواقع كما تقول له والدته دائما (الله يحميك يابنى... والله ماعرفت المفجوعة مثل هذه الفتوة المخزونة فى جسدك).

لكن كيف يمكن لهذا أن يحدث، والجميع يقولون بأن بيت العدنانى وعلى مدى تاريخهم الطويل ، لم يقدموا أى حوّاط للاغا، بل كان جدهم وكلما شعر بضيق المساحات، وانطباق السماء على الأرض لأى تصرف من أحد أفراد سلالة الأغا الكبير، أو غيره من ضيوفه الأتراك، يخرج بندقيته المخبأة فى الجدار، ويحشوها بالبارود والمسامير الخردق، ويبتعد إلى مسافة لاتقل عن ثلاثة كيلو مترات، ويسدد باتجاه قصر الأغا، ويبكى بمرارة تعتصر القلب وهو يضغط على الزناد.

لكن، كيف لمحمد بن عيسى العدنانى أن يناقش الأمر، ماعليه إلا الذهاب، فسليم أغا يملك المفجوعة بجدرانها وسمائها، بأرضها ونسائها، برجالها وأطفالها، بدجاجها وحيواناتها، ببيادرها وأعراسها، بصباحاتها ومقابرها، بمساءاتها وشموسها وأقمارها، بجفافها وخصبها، بفتيانها وفتياتها، بدروبها وترابها، بشيوخها ولصوصها. ويستطيع كما يقولون أن يغير صيفها إلى شتاء، وشتاءها إلى صيف.

تأمل محمد ملامحه في المرآة. شدَّ يديه على شعر رأسه من الجبهة باتجاه المنطقة القفوية. لم تستطع ملامح عينيه السوداوين إخفاء فرحهما برجولته الجديدة. نظر إلى جلبابه الذي غسلته أمه للتو. حدق في حذائه الجديد، وجمع قواه.

ـ كيف سيكون مليئا بالحيوية والنشاط، وهو يقدم الصحون للآغا وضيوفه؟... كيف سيصب القهوة؟؟ ترى هل سيكون سليم أغا راضياً عنه؟!

في تلك اللحظات، بدأت أزقة المفجوعة تستقبل العائدين مساءً، نساء لايحملن إلا التعب، لايشفع لهن حمل أو نزف أو رضاعة، ورجالاً متعبين يشدون خلفهم، أو يحملون على ظهورهم حزم العشب الضخمة، وأطفالاً، يشد كل منهم بقرة تسير متثاقلة الخطى خلفه، أو حماراً كسر فقاره ثقل الحمل. في حين، كان هدوء الضيعة عند الغروب يخدش بأصوات النساء وهن ينهرن دابةً هشلت، أو ابناً تلطى بمحاذاة الجدار ليطحن بعض حبات التراب بين أسنانه اللبنية، أو آخر، قذف غائطه عند عتبة البيت.

وقف محمد عند باب البيت متكئاً على مرفقه الأيمن، يراقب الأطفال الصغار وقد تركو حفاةً، وبدون ثياب تغطي ماتحت السرة. عادة توارثها المفجوعون، مبررين ذلك بتسهيل عملية التغوط، والتي قد تتكرر عدة مرات في أيام الصيف. وكحالة دفاع ضد التعرق الشديد. يقول آخرون، بأنها أفضل حالة لتسهيل حركة الطفل والشيخ، فحتى الكبار لايرتدون سراويل داخلية...

وبينما كان يحدق في أقدام أولئك الأطفال وهي تذرى التراب حول أجسادهم النحيلة المسودة المتقرفة الجلد قاطعه أبوه بغضب:

ـ لماذا لم تذهب لمساعدتنا بعد الظهر... أأصبحت رجلاً..؟ ... يالله... أنزل الحمل معي.

وقبل أن تشتد نبرة صوت أبيه ناهرة إياه أسرع بالجواب:

ـ طلبني الآغا لعنده... ولابد لي من تحضير نفسي.

ـ أووف... ولماذا أنت؟

ـ ربما كي أقوم بخدمة ضيوفه!

التفت الأب إلى زوجه، وباستغراب ودهشة سألها:

ـ دور من من النساء.. لهذا اليوم؟

ـ لم يطلب أية امرأة.

أجابت وهي معتزة بأنها تخلصت من مصيبة ذهابها إلى هناك.

حمص ـ سوريا

محمود حنفى

وهن الجذور

فصل استهلالى من الرواية

وجه المدينة جعدته الخطوب، وما أنا إلا بعض انكسارها. مع الأيام رسخ نفيى عنها، بينما كانت هى تمعن فى الاغتراب عن ذاتها وإنكار تفردها. الأسكندرية: طفولتى الحزينة وشبابى المستنكر المندهش، ومع استسلام المدينة لهجمة الهمج، أسلمت رجولتى لسطوة الإحباط: تصادمت بأكثر من موقع للعمل، فلم يدربنى أحد على المراوغة، علاوة على انعدام استعدادى الفطرى لها. وفى آخر موقعة خاطبنى رئيس التحرير قائلاً:

ـ لا تهمنى موهبتك ولا أحلامك الأدبية. أنت محرر إقليمى، ومطلوب منك تغطية أخبار المدينة، وياحبذا لو تصيدت مادة إعلانية من هنا وهناك فتستفيد وتفيد جريدتك التى تدفع لك راتبك..

تركت العمل بعد نقاش غير مجد، فتركتنى زوجتى بعد عدة شهور، وبقيت وحدى فى تلك الشقة الخاوية، من تلك البناية العتيقة من بنايات المدينة التى فقدت نضارتها. وفى ذلك السكن شرفة متهالكة تطل على بحر لم يعد يقول شيئاً.. هذا هو منفاى..

ماذا أخسر..؟

للأسكندرية عشق غائر فى الذاكرة يكاد يذبل وينمحى: صبا حزين، وجولات بحذاء بحر كان صديقا وأثيراً، وأمسيات شتوية كانت تلهم عشق الحكمة والجمال، عبر سيمفونية البرق والرعد والمطر. اليوم كل ذلك اندثر.. زاحمه حتى أقصاه: صيف همجى، وشتاء خاوٍ من الجيشان، وبثور متقيحة سممت جسد المدينة .. بهت عشقى للأسكندرية.. ماذا أخسر..؟

كنت أستعيد كلمات البرقية وكأنى أحفظها: «أحضر غداً فقط إلى شيراتون المنتزه فى التاسعة صباحاً. توقيع: برهان الحكيم»..

فى اليوم التالى، فى الموعد تماماً، وجدته جالساً فى كافيتريا الفندق، يرشف القهوة الصباحية. أجلسنى قبالته، وانهمك فى حشو غليونه وإشعال التبغ. ولما انتهى قال:

ـ كان من المقرر أن أستدعيك إلى القاهرة. لكنى وجدت فسحة يوم فى برنامجى فلم أتردد فى أن أقضيه هنا. ولعل هذا يفسر المقصود من عبارة «غداً فقط» التى وردت فى برقيتى..

لم أعقب، فواصل بعد أن نفث الدخان باتزان رصين بدا ملمحاً أصيلاً فى شخصه:

ـ أنا أصلا سكندرى. هاجرت من المدينة ومن الوطن كله منذ ربع قرن حين رأيت نذر العاصفة تتجمع؛ وقد صدق حدسى. لكن ذلك لم يعد يهمنى، فمنذ قرار الهجرة وحتى الآن، أتيح لى أن أنقب عن الكذب وأكشفه وما كنت ساقدر على ذلك هنا. ومهنتى ليست متعارضة لأنى أبحث فى التاريخ وأحاضر فيه، وهو ما ينبغى أن تعرفه عنى فى أول لقاء لنا ..

وسحب الدخان وأطلقه، ثم سرح بصره وقال بلا مناسبة:

ـ تعرف ..؟ استيقظت مبكراً ومشيت بجوار البحر نصف ساعة..

وأكمل متعمداً أن ينقل إلى شعوراً بالأسف :

ـ الجو رائع فى الخريف، خسارة..

ثم رد بصره إلىّ، ووضع غليونه فوق سطح المائدة، وتراجع فى مقعده، واستأنف ما قطعه:

ـ اسمى برهان الحكيم، وعندى درجتا دكتوراه فى التاريخ والأنثروبولجى، وأشغل منصباً رفيعاً فى إحدى الجامعات الأمريكية، وأنا فى الوقت الحالى أترأس فريق بحث علمياً بالسعودية بتمويل من الأمم المتحدة، مهمة علمية على جانب كبير من الأهمية قد تقلب نتائجها الثوابت التاريخية التى استقرت طويلاً..

ورأيته إثر ذلك يمد يده إلى جيب سترته الداخلى ويخرجها وبين أصابعها مفكرة صغيرة، تصفحها للحظات، ثم أخذ يقرأ بلهجة حيادية:

ـ وحيد الحضرى. كاتب. لا يشغل وظيفة فى الوقت الراهن. غير منتظم الرزق وبلا مورد. بلا أصدقاء تقريباً. مطلق وبلا أولاد قليل الكلام. مثالى النزعة. مهتز اليقين. ويمقت الكذب..

أغلق المفكرة، وأعادها إلى جيبه، وواجهنى بابتسامة هادئة ..

ـ صحيح..؟

أجبته بخفوت:

- صحيح يادكتور..

قال على الفور:

- شخص يعرفك كلمنى عنك، ولم يكن متحمساً كثيراً، لكنى بعد أن تحريت، قررت إلحاقك بالوظيفة..

شكرته بلا انفعال، فواصل :

- موقع العمل بمكة. ومهمتك تحرير بحوث المهمة العلمية وإعدادها للطبع. أنا والفريق العلمى مشغولون بالعمل الميداني، لذا احتجنا إلى محرر متفرغ يحمل عنا عبء الصياغة ويحسن عرض عملنا .. ولك عقد ممتاز بالطبع نظير ما ستبذل من جهد ، وإقامة فاخرة، وبطاقة سفر..

ثم توقف، وبدا أنه ينتظر كلاما منى. قلت وأنا أقاوم التردد:

- دكتور .. هل أستطيع أن اسأل سؤالاً..؟

أجاب فوراً :

- بالطبع ..

تباطأت، ثم سألت :

- لماذا اخترتنى..؟

رد علىّ بلا إبطاء :

- من حقك أن تعتذر عن قبول الوظيفة إن كانت لا تناسبك..

ابتسمت وقلت :

- بل أنا محتاج لها، ولكنى أريد أن أعرف ..

التقط الغليون من فوق سطح المائدة، وجدد إشعال التبغ وهو يقول:

- قطعاً أنا غير ملزم بأن أجيبك ..

ثم توقف حتى نفث الدخان، وأكمل بنبرة مشحونة بالغموض:

- ومع ذلك سأصارحك ..

فنهضت معه .. قال وهو يخطو بخطوات ثابتة متجهاً نحو باب الخروج متطلعاً أمامه بنظرات مستقيمة :

ـ لفت نظرى فيما عرفته عنك أشياء رشحتك كأنسب شخص يتعاون معى، فى المهمة التى أعلمتك بها تحديداً، لا أكثر ولا أقل.. ولن أصرح لك بما لفت نظرى فيك..

ثم استطرد وهو يخرج :

ـ تلك على أى حال مسألة تخصنى، وبوسعك أن تقبل أو تعتذر كما قلت لك سلفاً.

انشطر وأنا أتركه بعد أن وضع فى يدى ورقة بها اسم وعنوان. قال اذهب إن شئت، وستستلم عقداً وبطاقة سفر فى موعد محدد، ثم مد يده وودعنى..

انشطر؛ فعمرى ما عرفت كيف اتخذ قراراً، القرارات تأتينى دائماً ومعها سلطة التنفيذ جاهزة، لا حيلة لى فى كثير مما جرى .. حتى أبى الذى تعودت أن أستدعيه بالخيال وليس من الذاكرة، فرض على قراراته ورحل قبل أن أراه وأسأله. وقيل لى إنه كان ميسوراً وعاشق فن وثقافة، تشهد اللوحات والتماثيل الباقية فى شقتى الخاوية على ذلك، لكنه بدد ماكسب ومضى .. انجبنى ومضى، دون أن يترك لى شيئاً، ولا حتى إجابة على الأسئلة. وكانت أمى تردد أمامى بعد رحيله حتى ماتت: «كان سيد الناس .. كل أصحابه كانوا من الجريج والطليان».. فهل فرض قراراته علىَّ بالفعل أم كان معدوم الحيلة مثلى..؟ وكيف يتأتى لمعدوم الحيلة أن يفرض ؟؟

انشطر، وأعود إلى سكنى، وأدور فى حجراته الخاوية المعتمة.. هذا آخر ما بقى لى بعد رحيل أمى وفرار امرأتى وضياع عملى .. وورقة برهان الحكيم فى يدى، والأسئلة تشوش رأسى، والشرفة المتهالكة التى تطل على بحر لم يعد يقول شيئاً كلمة أقدم تنادينى وتجذبنى .. انشطر؛ أشهد يا مدينتى أنى لم أعد أحبك.. وأشهد فى الوقت نفسه أنى ما استطعت أن أهجرك..

انشطر، وهاتف يرج صدرى ويصدع رأسى: أقدم .. لن تخسر سوى هوانك، أقدم، باعوك بأقل من ثلاثين قطعة من الفضة وانفضوا من حولك.. أبغضوك وأهانوك وأقصوك وصادروا حريتك، ثم حرموك من الحب ومن العمل ومن اللقمة.. ماذا فعلوا غير الاستهزاء بك وازدرائك، ورجمك بتهمة الوضوح التى هى فى شرعتهم خبل..؟ أى شىء بقى لك حتى تخسره..؟ أقدم.. حتى هذه المدينة الساحلية المتهتكة، تعرض عنك وعمرك ما هجرتها. تجهد نفسك عبثاً من شرفة بيتك بحثاً عن الأفق. لا أفق هناك ولن تعثرعليه أبداً. تتعثر نظراتك بين البنايات المتلاصقة، تحيطك الظلمة ولا يوحى لك الصمت بغير البلادة والفراغ، فلا تمن نفسك.. ليس ثمة أفق. والبحر ليس غير صفحة معتمة تتراقص فوقها أشباح ضوء لا تلد خيالاً أو معنى. و إذا نظرت أسفلك، فسترى الصبية المشردين وقد انطلقوا تحت جنح الظلام، فى هذه الليلة الخريفية الخامدة التى ورثت نهاراً همجياً ينحنون على أكياس الزبالات، يبعثرون محتوياتها بحثاً عن أشياء تافهة، قد يجدونها وقد

لا يجدونها لا يهم، فقد بلدت نفوسهم العادة، فيرحلون على عجل بخطوات رتيبة، خاوية من اليأس ومن اللهفة على حد سواء.. أهذه مدينتك..؟

لا. ليست مدينتك. لن تمنحك شيئاً ولن تصالحك أبداً. لا بالنهار، لا صيفاً ولا شتاءً. هى ضفة مرقشة بالقذارة والمخلفات العطنة، عمارة مسخت تنز قبحاً ودمامة، ومقبرة مستباحة للعابرين والقاطنين. ليست مدينتك وليست وطنك، وليس عند الأفق غير العتم والعدم. فلا تحلم، لا تأمل، لا تتمن، لا ترتقب.. فالمدينة اللاوطن التى لن تصالحك، أنت نفسك لا تملك مصالحتها.. اقدم..

انشطر، أم اقدم..؟

لكنى فى لحظة توهج مباغتة وجدتنى استسلم ليقين آسر متسلط إننى لا أختار ولا أتخذ قراراً.. مثلما حدث مراراً من قبل، اتُّخذ القرار من خارجي، وسلطة التنفيذ تمارس الآن فعلها.

هبطت بى الطائرة فى مطار جدة، وكنت قد عرفت أنه لا توجد خطوط طيران دولى إلى مكة نظراً لكون ارضها وسمائها حراماً إلا على المسلمين. طول الرحلة كنت متوتراً، فلما دخلت بناية المطار تحول توترى إلى انقباض. كان الغروب ينزل متكاثفاً، يطوق فضاء عريضاً، وحملت حقيبتى بعد إنهاء إجراءات الوصول وتقدمت نحو بوابات الخروج، وفى نفس اللحظة كان نظرى الزائغ يصطدم باسمى مكتوباً فوق لوحة خشبية صغيرة تحملها يد وتلوح بها من خلف الحاجز الذى يفصل مكاتب الجمرك عن مخارج صالة الوصول.

رسخ انقباضى، ورأيته يبتسم، وينظر نحوى مباشرة، وكأنه يعرفنى من قبل.. قامة متناسقة معتدلة يجسمها زى بسيط ولافت فى آنٍ: سروال أسود اللون وفوقه قميص صيفى من نفس لونه مزين بنقوش حمراء، ووجه آسر الملامح من النظرة الأولى يجمع بين الفتوة والنضج فى نسق فريد، ويشع من عينيه وهو يبتسم نور يحرق ..

اقبل يصافحنى بمجرد أن تخطيت السور قائلا:

ـ أهلا وسهلاً..

مأخوذاً مددت يدى إليه، وقلت بارتباك :

ـ أنا وحيد الحضرى ..

قال وهو يحمل عنى حقيبتى دون أن يدع لى فرصة للممانعة :

ـ غنى عن التعريف ..

وتقدمنى فى ثبات قائلا :

ـ السيارة بالخارج .. تفضل ..

ـ ومشيت خلفه منقاداً ..

في السيارة، قبل أن يباشر القيادة، عرفني بنفسه. قال إن اسمه عاصى، وهو فلسطيني يحمل جواز سفر أردنيا، ويعمل ضابطاً إداريا بمكتب البعثة العلمية التي يرأسها الدكتور برهان الحكيم. ثم أدار المحرك وشرع في مغادرة المكان من خلال ممرات ملتوية. سألته أثناء ذلك عن الدكتور برهان، فأجاب أنه عاد إلى مكة منذ أيام يقضي كل النهار بالمواقع ويبيت هناك. كان انقباضي قد خف بعض الشيء، لكنه عاد وطغى على نفسي مع سماعي لإجابة عاصى. حاولت أن أتهرب مما بي فقلت له إني مندهش من لهجته التي تشبه لهجة المصريين، فضحك وقال إنه قضى سنوات هامة من عمره في مصر. وكان قد خرج بالسيارة إلى طريق واسع مستقيم تحفه الصحراء من الناحيتين، فاستطرد قائلاً إن أصوله من هذه الأرض، وإن أسرته نزحت في الماضي البعيد من الجنوب واستقرت بالحجاز، غير أن جده الأكبرالذي كان يعمل بحاشية الشريف حسين غادر الحجاز في أعقاب هروب الحسين واتجه إلى الأردن ومنها إلى القدس حتى مات بها، أما أبوه فقد بنى بيتاً بالخليل واشترى ضيعة بها وتزوج من شامية ثم صنع كل هذا ورجع إلى القدس ومات هناك وضحك معقباً :

ـ بهذا أكون عدت إلى أرض أجدادي غريباً منكراً ..

وغمز لي في نظرة خاطفة احتشد فيها مكر وغموض، وعلق:

ـ لكنهم لا يقدرون على إبعادي أؤكد لك .. قاعد على قلوبهم..

كان قد خيرني بعد أن تحركنا بالسيارة بين القيام بجولة داخل مدينة جدة أو الانطلاق إلى مكة مباشرة، فلما لم أتحمس للاختيار الأول عقب قائلاً بلهجة تجلت بها الاستهانة:

ـ معك حق .. لن ترى سوى شوارع مرصوفة رصفاً جيداً وناطحات سحاب غرزت في الأرض.. حتى البحر هنا لا لون له ولا طعم .. هذه مدينة أشباح، لن تجد أحداً يمشي على قدميه.. لقد بنوا هنا مدنا من الحديد والأسمنت والأسفلت، لكنهم عجزوا عن دفق الحياة إلى شرايينها..

كنت قد تخففت من جديد من انقباضي وكآبتي، وأنست بعض الشيء إلى عاصى، فسألته من باب الدردشة، متشجعاً بالألق النافذ إلى من شخصه الفياض بالمرح :

ـ ماعمرك يا أخ عاصى ..؟

ضحك وقال :

ـ عمرى من عمر البشر كلهم.. ولدت مع الخلية الأولى ..

ابتسمت وأنا أستمع إلى إجابته الطريفة، وقلت :

ـ أنا أسأل لأنى لمست فى حديثك خبرة ملحوظة بالحياة وحساً فكاهياً واضحاً..

ذبلت ضحكته وقال بنبرة مسطحة :

ـ أنا فى الأربعين ..

دهشت ولم أخف دهشتى وأنا أعلق متسائلاً :

ـ يعنى .. فى مثل عمرى .. ؟

فلم يعقب. ووجدته يركن إلى الصمت ..

كان يقود السيارة بسرعة مجنونة، وكان الطريق الصحراوى العريض ينفتح أمامنا بلا نهاية، ورأيت العلامات الفوسفورية التى تحدد المسارات أمامنا تتسابق، فلم أتمكن من التقاط ما كتب عليها، وكان الظلام قد هبط. وانتبهت فجأة إلى انحراف السيارة عن الطريق الرئيسى ودخولها فى طريق فرعى ثم صعودها إلى جسر معلق بعرض الطريق الرئيسى. تساءلت مستفسراً :

ـ لماذا هذا الالتفاف .. ؟

قال بنبرة تقريرية خالية من أى إيحاء :

ـ سندخل من طريق غير المسلمين..

قلت بدهشة :

ـ لماذا ..؟ أنا مسلم ..

قال بثبات :

ـ أعرف .. لكن الطريق ممل .. وهذا الطريق ملىء بالحيوية..

واندفع بالسيارة مجتازاً الجسر إلى طريق اقل اتساعاً، ملتزماً الصمت وقد غاض المرح الذى استقبلنى به من فوق صفحة وجهه. عندئذ تملكنى توجس أعاد إلى نفسى الانقباض والكآبة..

طال صمته حتى ظننت أنى أغضبته، فسألت نفسى حائراً كيف أغضبته..؟ وكانت السيارة تنهب الطريق الذى بدا أقل تجهيزاً وامتيازاً عن الطريق الذى دخلنا منه، مخترقة تجمعات سكانية صغيرة مبعثرة على الضفتين، رحت أراقبها من

زجاج السيارة فبدت بأضوائها المتناثرة أشبه بمصابيح ذابلة وسط ظلام آخذ فى التوغل. كان صدرى مثقلاً بهمومى الراسخة التى لازمتنى طول عمرى، إضافة إلى ما أستشعره منها من رهبة الجديد الذى أقدمت عليه بلا رغبه حميمة، وسمعته فجأة يقول:

ـ هذا طريق جدة مكة القديم ..

فَرِحت كطفل انزاح عنه غم، ووجدتنى على الفور أنسى أو أتناسى لغز إغضابه، مفتتحاً حديثاً ـ بتلقائية ساذجة ـ منيت نفسى ألا ينقطع. قلت متسائلا:

ـ ما أخبار العمل ..؟

فأجاب على السؤال:

ـ أى عمل ...؟

قلت :

ـ مشروع البحث الذى يشرف عليه الدكتور برهان..

قال باستهانة :

ـ آه .. شغل المكتبة تقصد ..

قلت بشىء من الدهشة:

ـ بالضبط ..

قال بعد لحظة صمت :

ـ لا تشغل نفسك .. لا أحد يعمل ..

ازدادت دهشتى وتساءلت :

ـ كيف..؟ الدكتور برهان أفهمنى ..

فقاطعنى على الفور :

ـ دكتور برهان هو وحده الذى يعمل، ويتنقل طول الوقت ما بين منى وعرفات، وأحياناً يسافر إلى عسير ويقضى بها أوقات طويلة تمتد لشهور..

تشوش رأسى واختلطت تصوراتى، وتساءلت :

ـ وأعضاء فريق البحث ..؟

قال بازدراء لم يخفه :

ـ ستلتقى بهم بعد دقائق حين نصل إلى دار الضيافة، وقد يسعدك الحظ فتشاركهم مشاهدة أحد شرائط البورنو التى يدمنونها ..

بوغتّ، وتعثرت الكلمات فى حلقى ..

ـ بورنو ..؟ فى مكة؟؟

فأزاح نظره عن الطريق، وأدار رأسه إلىّ، وثقبنى بنظرة استهزاء أوجعتنى، ثم قال :

ـ إن شئت آخذك غدا إلى بيت يطل على الحرم لتشاهد أحدث إنتاج، وارد طازه من بلاد الفرنجة رأساً.. نسخة أصلية..

لم أقو على تحمل نظرته، فأشحت عنه، ونظرت أمامى، ورأيت السيارة تشق ظلاماً بدا كثيفاً وعميقاً لا يعد بنهاية ..



فكرى رزق

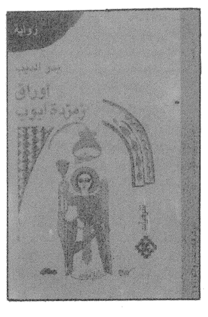
الحياة صوب الموت
تأملات فى أوراق زمردة أيوب «لبدر الديب»

«لكى يكشف الإنسان عن نفسه ـ كليا ـ لنفسه، عليه أولا أن يموت، لكنه يجب أن يموت وهو يحيا ويراقب موته بنفسه، بمعنى آخر، ينبغى للموت نفسه أن يصبح وعيا بالذات فى عين اللحظة التى يقوم فيها بمحق الكائن الواعى».

چورچ باتاى.

«لابد إذن أن أكتب. لابد أن نصنع هذا الأفق بأنفسنا، لأن الرب قد أراد أن تنغلق الأرض، وأن يضيق الزمن، وأن أبقى بمفردى أمام القلب النابض فى الجسم بالألم. لابد إذن أن أكتب لأن الألم يبدد الحقيقة منى ويكاد أن يجعلنى أستسلم لحياة لا عمل فيها ولاحساب، لابد.. فهل أستطيع؟». ص ٨٧.

هكذا تبدأ «أوراق زمردة أيوب» فالرواية/ البطلة تعانى المرض، وتواجه الموت المكتوب عليها دون أن يكون هناك ثمة من يؤنسها. وليست الوحدة اختيارا تصنعه أو قرارا تتخذه، لكنها أمر مقدر عليها باعتباره سبيلا وحيدًا للخلاص.. ذلك الخلاص الذى لا يتحقق سوى بالكتابة. الفعل الذى يبدو مقدرا هو الآخر، إذ يتكرر اقترانه بـ «لابد» أربع مرات فى هذه الفقرة التى تمثل بداية «المكتوب»، والتى تعطى تبريرا أوليا للكتابة: «لأن الرب قد أراد أن تنغلق



الأرض، وأن أبقى بمفردى أمام القلب النابض فى الجسم بالألم».

ورغم أن كل أفعال الفقرة ترتبط بهذه الواحدة التى تقف بمفردها أمام قلبها «النابض.. بالألم» فإن هناك فعل واحد اتخذ صيغة الجمع ـ «نصنع هذا الأفق» ـ وكان هناك ثمة إشارة خفية أو دعوة مضمرة لنا ـ نحن القراء ـ كى نشترك فى صناعة «هذا الأفق» أو صياغة النص الذى نشترك وزمردة فى كتابته. ولكن حضورنا الحقيقى أو المتوهم لا يلغى وحدتها بل يزيدها، ويدفعنا إلى أن ندرك معنى أن تكون واحدا ومن ثم وحيدا. إن زمردة واحدة ووحيدة، والوحدة طريق الخطية، لأنها قائمة على الانفراد والتمرد، إنها رفض لكل ما هو مألوف ومتعارف عليه. «والواحد بنى على انقطاع النظير، وعوز المثل، والوحيد بنى على الوحدة والانفراد عن الأصحاب من طريق بينونته عنهم».

لعل إحدى المفارقات الأساسية والضرورية لفهم تجربة زمردة أيوب هى

التناقض بين رغبتها فى امتلاك ما هو قائم فيها، ورغبتها المقابلة فى أن تكون ما تملك نفسه، أى أنها تمتلك صورة حقيقية لهـا.. لكينونتـهـا الحـاضـرة والآتيـة والماضـوية.. لكل احتمال تعيشه الآن.. تتذكره، او تتجه صوبه. ولعلها تحاول - فى الوقت نفـســه - أن تعـيـش هذه التصورات باعتبارها محض وجود. لكنها لا تسـتطيع أن تجـعل من هذا الوعى المفارق تلك الكينونة نفسـها التى ينصب عليها الوعى: إذ انك لاتستطيع أن تموت وأن تدرك بوعيك المفارق موت ذلك الوعى ذاته. كما أنه ليس بالإمكان أن يشير المرء الى حـادثة وجـوده، وأن يزعم فى الآن نفسه أنه نفس تلك الواقعة المشار اليها، تتساءل زمردة:

«هـذه الطفلة المسطورة فى تلك الكلمات التى مازالت فى الزيتون.. لماذا لم أحضرها معى.!».

هـذه الطفلة المسطورة زمـردة أيوب عبدالملاك «هذه الصبورة العفيفة دميانة». وهذه النقلة من «الطفلة المسطورة» - فى نسخة الإنجيل الخاصة بالعائلة، والمدون فيهـا أسمـاء جميع أفـراد العـائلة - إلى «الصبورة العفيفة دميانة» تمثل البذور الأولى لمأسـاة زمـردة أيوب. إنه ذلك الانفصال بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون، أو بين حالة الوجود خـالصـة فى الآن، وبين الوجود مدركا عبر وعى مفارق ومشارًا إليه بوصفه موجودًا هناك.

لعل إحدى النقاط التى لا أستريح لها فى التعليقات القليلة المهمة التى كتبت عن زمردة أيوب، هى التبسيط الشديد فى التعامل مع معنى «الاعتراف»، أو اعتباره مـرادفـا «لـحـديث شـخـصـى» وهو أمـر صـحيح تمامـا للمـؤمن، أمـا الذى يعيش صـراعا كـالذى عـايشـتـه وكـابدته زمـردة أيوب، فإن الاعتراف يغدو بالنسبة له أمرا شبه مستحيل، إذ لاينطوى الاعتراف فقط على مجرد «إعادة الحكاية» لكنه يتضـمن بالضـرورة طمـعـا فى المغـفـرة، وإيمـانا بالقـدرة على الخـلاص عـبـر هذا «الاعتراف».

إن الله هو الذى يمنح المغـفـرة، لكن هذه المغفرة تغدو مستـحيلة دون إيمان بقدرة الله على أن يعطينا إياها، وكل شك يشـوب هذا الإيمـان هـو نفى لقـدرة الله هذه، أو سلب لهـا. وكـأن المؤمن هو الذى يمنح الله القدرة على أن يغـفـر له عـبـر إيمانه بتلك القدرة وطلبه للمغفرة.

«الاعتراف هو التجربة الإنسانية التى تستحيل فيها المعرفة الى وجود».

يعلق **إدوار الخـراط** على عـبـارة زمردة هذه بقوله: «ولى أن أقرا دون تردد «الفن» أو «الكتـابة» فى مقام الاعتراف». ص ١٠.

ولكنى اتردد امـام هذه القراءة، لأنها لو صـحت لما كـانت زمـردة أيوب مـأسـاة حقيقية، لأضحت كما يقول شكرى عياد «درس فى الشجـاعة»، فـالفن سعى نحو تحـقيق ذلك المستـحيل - أى استـحـالة المعرفة الى وجـود - لكنه سعى لا ينتـهى بتـحـقق فـعلى للمـعـجـزة لأننا لانستطيع الإيمان بالمعجزة.

فـهناك دائمـا مـحـيط من الشك والظنون يحـول دون تحـول ذلك «التطلع» الى الإيمـان ليـجـعله تحـقـقاوانجـازا، فـيظل تعبيرا عن رغبة الإسان وشبقه الجامح لأن يكون إلها، ولكنه - كما يقول نيتشه - يغدو مجرد شبق موءود ورغبة مهدرة A Wasted Passion ولعل اتخاذ زمـردة من أيوب قناعـا لـهـا، - بل ومن المسيح أيضا - يكشف عن مراودتها ذلك المستحيل «الإيمان»، ووقوفها عاجزة دونه. إنها تكرر تساؤلات أيوب، ومساءلته الرب عن الحكمـة التى تكمن وراء عـذاباته ومعاناته المتصلة.

«أبحـر انا أم تنين حـتى جعلت على حـارسـا. إن قلت فـراشى يعـزينى، مضـجـعى ينزع كربتى.. تريعنى الاحلام وترهبنى برؤى..». (أيوب).

ولكن ليس التكرار هنا مـحـاكـاة لتجربة أيوب قدر ما هو محاولة للدخول فيها.. أى امتلاكها، فزمردة تسعى لصنع هذه العـلاقـة مع الرب كى تصـوغ من عذاباتها حبكة ذات دلالة أو دلالات وكانها تتجاوز مـا حـدث لتصنع «المعنى» الذى تفترض وجوده كامنا فى كل تلك الأحداث التى مرت بها، وهو ما يشير إلى أنها لا تكتفى فقط بأداء دور «أيوب» وإنما تتخذ لنفسـهـا أيضـا دور الرب الذى يصنع الحكايا، ويضفى عليها المعنى أو المعانى التى يريدها.

ولعل اكـثـر مـا يكشف عنه ذلك التداخل بين دورى الخـالق والمخلوق فى أداء زمردة، هى تلك اللحظات التى ترتدى فيها قناع المسيح أو تتوارى خلفه وتضيع فيها، إنها تتلقى الدواء «الساعة التاسعة» وهى السـاعة نفسـها التى صاح عندها المسيح: «الوى.. الوى.. لما شبقتنى»، الذى تفسـيره «إلهى.. إلهى.. لماذا تركتنى». مرقص ١٥ : ٣٤.

ولكن زمردة تعرف الفرق بين عذابها وعذابات السيد المسيح، إذ تخاطبه قائلة: «لكنك وحدك القادر على أن تحيل اللحظة وفاجعة الآن الى تاريخ». ص ٨٧.

اما بالنسبة لزمردة فإن الفاجعة تظل قائمة أبدا هنا والآن، إن الماضى لا ينتهى بالنسبة لها إلا لكى يبدأ من جديد.. هكذا تحاول أن تمسك «بكل لحظة»، كى تبدأ وهى تردد لنفسها - ولنا أيضا - «مازال الطريق الى البداية طويلا» ص ١١.

وللقارئ الآن أن يصيح بوجهى: ما الذى يجعل امرأة كزمردة - غير مؤمنة كما تزعم - تمر بكل هذه العذابات لكونها مجرد «زانية»؟ وهكذا يصبح أمامك اختياران: إما أن ترفض القول بأن زمردة غير مؤمنة وتصر على أن تجربتها هى معاناة امرأة مسيحية مؤمنة تسعى الى الخلاص، وتوقن بأنها قد ارتكبت خطيئة تستلزم التكفير وتوجب العذاب فى سبيل ذلك التكفير. أو ترى أن العمل الفنى قد عجز عن تحقيق شروط المأساة لأن الحدث لا يتوافق مع الشخصية، ولأن الشخصية لا تتعذب قدر حديثها عن العذاب، فكأن عذابها غير مبرر بل وغير حقيقى.

والخطأ الأساسى فى القراءة السابقة - مرة أخرى التى تذكر بنقد اليوت لهاملت - هى انحيازها لصنف واحد من الحقيقة ونمط معين من التبرير. فلكى نستوعب مأساة زمردة علينا أن نتذكر أولا انها كانت مهيئة للمأساة بشكل مسبق، وأن ما فعلته - أو وقع عليها من أحداث - أتى محكوما بمنطق الضرورة الكامن فى معنى حياتها كشهيدة جاءت إلى العالم بعد أن مات الإيمان نفسه من العالم ومن روحها هى التى بات عليها أن تقبل الاستشهاد دون مبرر والعذاب دون طمع فى المغفرة، والاعتراف الذى يؤدى إلى مزيد من الخطايا، اما الخلاص فلا سبيل اليه:

«لو أنى استطيع مرة واحدة أن أطلق عصفورا حيا ليحمل ذنوبى، أو لو أنى أستطيع أن أعترف سرا فى أذن ذبيحة وأطلقها..» ص ١١٢.

إن إطلاق العصفور الحى طقس من طقوس علاج البرص. (لاويين ٦:١٤)، كما انه والذبيحة التى يطلقها هارون رمزا للخلاص من الإثم والذنوب، لكن زمردة التى تعجز عن الإيمان بالمغفرة والعذاب الذى يؤدى إلى الخلاص لا تستطيع - فى الوقت نفسه - أن تؤدى دورا غير الذى صاغه لها الأب، وارتضته لنفسها منذ البداية. «فهل إستطيع.. أن أطرح من راسى صورة أبى وحياته الصلبة المستقيمة». ص ١٤٤.

إن الدور الخفى الذى يلعبه الأب فى حياة زمردة - حتى بعد رحيله - يعد صورة أخرى من الدور الذى يؤديه الإله ويصنعه بها وفيها بالرغم من - بل ربما بسبب - عجزها عن الإيمان به وبقدرته على أن يغفر لها ذلك الإثم الذى يبدو فى الحقيقة مرتهنا بوجود الإله وبالإيمان الكامن فيها بضرورة أن يكون الله موجودا حتى وإن كان الوعى غير قادر على تعقل ذلك الوجود والقبول بما فيه من مستحيل يأبى على العقل وعلى كل محاولة للتعقل.

هل أكلت تفيدة السفر؟

تفيدة هى الخادمة لامطيعة التى تمثل كل خصائص المصريين من قدرة على الصبر والتحمل والإيمان القدرى بحتمية وقوع المكتوب مع حكمة خاصة وصامتة تنطوى على فهم عميق وقدرة على تمثل «كل شىء». ص ١١٩.

إنها تحاكى «أبا الهول فى صمته وقوته وصموده فى وجه الزمن، ولها أيضا - قدرة خاصة ونادرة على فهم الألم ومعرفته، والصمت أمامه». ص ١١٨.

وهذه الخصائص هى ما تحتاجه زمردة فى الملتقى الذى تفترضه لتجربتها. فزمردة وهى تحاكى شهرزاد وتتمسك بالسرد باعتباره وسيلة واحدة ليس فقط للبقاء والتغلب على الموت، لكن باعتباره وسيلة للتخلص والتطهر، تحتاج إلى متلق محب وعارف، يستطيع ان يفهم الامها وأن يتمثلها دون أن يطلق حكما أو إدانة، أو يتدخل فى صياغة التجربة. بل إن تفيدة تصبح قطبا آخر يمثل سبيلا مختلفا للخلاص، لا يوجد إلا عبر ارتكاب خطيئة أخرى تحوم ظلالها فوقنا دون تجسد واضح أو تحقق فعلى. وتنطوى العلاقة بين زمردة وتفيدة على نوع من الجنسية المثلية كامن وطاغ لا يتوقف إلا عندما تكشف زمردة عن خوفها منه أو مما قد يكلفها من ارتباط بالآخر، وتواصل معه، لتعود للكتابة باعتبارها - كالعادة السرية - فعلا ذاتيا آمنا لا ينطوى على أى تعهد أو التزام تجاه الآخر.

وفى النهاية تقرر زمردة أن تعطى تفيدة السفر لتأكله، وهو رمز الشقاء الدائم المصاحب للمعرفة. فالسِفر الذى

تعطيه زمردة لتفيدة كي تتنبأ على أمم وممالك - ومن ثم تمتلك الحكمة - وتطرق أبواب المعرفة الكامنة في روحها دون دراية منها، هذا السفر نفسه هو ما يجعل جوفها مرا مرارة المعرفة، وقسوة أن ترى ما هو كائن فيك وأن تكونه دون أن تستطيع أبدا امتلاك ذلك الكائن الذى يعيش فيك موته، ويجعل ما بينك وبين الآخرين دائما أسوارا وأسفارا تحجب المعرفة بالآن لتمنحك معرفة متوهمة بما كان وما قد يكون.. فأين الآن، وأى سبيل يقود لما هو كائن..؟ إنها المعرفة التى تتركها زمردة لتفيدة وهى تعرف:

«.. إن الدم قد يسيل من قلبها»...

.... فهل يلقى المتلقى الآخر - الكامن فيَّ وفيك - المصير نفسه؟

آخر الكلام وأوله

«أوراق زمردة أيوب» ليست عملا فلسفيا، رغم ما فيها من تفلسف وإعمال للفكر ودعوة للتفكير.. إنها عمل روائى ذو حبكة محكمة وإن كانت شديدة التعقيد والمراوغة.

فالبداية هى لحظة اتخاذ القرار «لابد أن أكتب»، ومن ثم فإن بداية الرواية هى بداية الأوراق.. التى تتخذ فى الوقت نفسه طابع الحديث الشخصى، أى حديث يتم هنا والآن، بين راوية تعترف ومتلق يفترض أن يكون هو المخاطب المضمر فى الخطاب، والذى يظهر أحيانا فى صورة «الرب» - إذ تتوجه إليه زمردة بالخطاب فى أكثر من مناسبة، أو فى صورة الشرير الذى يحثها على الكتابة وتكرار الخطيئة، وكأن الكتابة نوع من العهد، أو الاتفاق الفاوستى بين زمردة والشرير. وإذا زعمنا أن زمردة لا تملك القدرة على الإيمان، تصبح كل صورة للمخاطب فى العمل المكتوب «مسرحه» للقارئ، بمعنى خلق دور يفترض أن يقوم بتأديته فى عملية إعادة إنتاج النص.

وهو الدور الذى يبدو أنه ذو طبيعة مزدوجة، فهو «مفيستوفليس» الذى تعقد معه زمردة اتفاقا يقتضى منها أن تخسر روحها مقابل المعرفة التى تتوقع أن تأتى لها عبر الأوراق، وهى المعرفة نفسها التى يطلبها القارئ، ويبدو أنه مطالب أيضا بتقديم التضحية نفسها لكى يفوز بها، ومن ناحية أخرى يصبح المتلقى هو المخاطب القادر على منح المغفرة والخلاص للراوية، وإن كان خلاصه هو نفسه وتطهره لا يمكن أن يتم إلا عبر مشاركته لها فى التذكر وإعادة الكتابة، ومن ثم إعادة ارتكاب الخطيئة. وترتبط فكرة البداية عند بدر الديب بمنطق الضرورة الذى تفترضه البنية السيمانطيقية للعمل، أو بمعنى آخر إن الدلالة هى التى تقود إلى الحدث لا العكس. وهو لمعنى الذى تصوغه زمردة بقولها:

«أريد أن أحصل على الدلالة وأريد بالتالى أن أصنع من حياتى حبكة لها معنى وقيمة». '

أى أن «الحبكة» هذه هى التى تحيل الحياة إلى فن والممكن إلى موجود.

وفى إطار محاولتها لصنع «الحبكة» والوصول إلى الدلالة أو الدلالات التى يمكن أن تشير إليها هذه الحياة، تحاول زمردة أن تنظر الى نفسها باعتبارها ميكروكوزم أى أيقونة أو صورة مصغرة Microcosm تحمل هذه الأيقونة ملامح العالم كله، صورة لعذاباته الماضوية وآلامه القائمة الآن و (الأبوكاليبس) أو النهاية المنتظرة لهذا العالم.

وقد ترى زمردة - أو نرى من خلالها - لصورة مقلوبة، أو منعكسة على سطح مرآة أخرى. يصبح فيها العالم ماكروكوزم Macrocosm أو صورة مكبرة لعذاباتها، بحيث يغدو انهيار الوطن والعالم كله انعكاسا للسقوط الروحى الذى تعيشه، ثم نرى التغير يصيب العالم من حولها وكأنه يحاكى تغير خلايا الدم بداخلها، ويظهر كبرياء زمردة فى تلك العبارات التى تجمع بين مشاعرها وآلامها الشخصية وبين العالم الخارجى الوطن/ و/ أو الأرض كلها.

«لست أدرى من أقصد بنحن جميعا.. ولكننى أحس أننى متعددة وكثيرة..». ص ٩٥.

إن الرواية تتكون من ست حلقات، وكأنها أيام الخلق الستة، ولكننا كلما تقدمنا فى قراءة الأوراق ازدادت معرفتنا بالشخصية، ويقيننا من أنها تضيع منا، كأننا نعيد تمثيل مأساة الشخصية نفسها، فالمعرفة تأتى اعتداء على الوجود، ولا سبيل لاكتمالها سوى بمحق الوجود ذاته، أى بنفى ذلك الوعى نفسه الذى من خلاله تتحقق المعرفة.. لكن الإنسان لا يتوقف عن طلب المعرفة ومحاولة تبرير وجوده مهما كان الثمن.

أليس هذا هو معنى أن يراقب الإنسان موته وأن يحاور هذا الموت، وأن يصنع منه ومن حياته كلها حديثا شخصيا؟.

محمد الراوى

قبلة الريح

ماض صعب التحديد وغير مؤكد، يربط بينى وبينك. كل شئ بين اللا والنعم، على حافة الندم يتأرجح. صوت داخلى مبهم يجزم بأن ذلك الماضى مؤكد.

شخصية البطل
فى قبلة الريح

فى رواية قبلة الريح (مختارات فصول - ١٩٩٥) لم يضطر الدكتور نعيم عطية إلى تحذير القارئ الذى سيقرأ الرواية، بل أنه حتى لم يرجع إلى ذكر المانيفستو الفنى الذى أرفقه فى نهاية روايته المرآة والمصباح (١٩٦٨)، والذى يطرح فيه رؤيته حول علاقة الفن بالأدب الحديث، واختلافه مع شكل الرواية التقليدى، ربما لأنه فى هذه المرة كان يكتب وهو أكثر ثقة فى مقدرة القارئ المعاصر الذى مرت عليه تجارب أدبية وفنية متطورة الشكل أكسبته خبرة التلقى فى القراءات المختلفة والنصوص الإبداعية التى لا تقابل بالدهشة أو التوقف. فلسنا فى



هذه المرة - هكذا يقول الدكتور نعيم لنفسه - فى حاجة إلى تحذير أو مانيفستو آخر، بقدر ما نحن فى حاجة إى أن نغرى القارئ بالدخول معنا فى دهاليزنا وسراديبنا ليعيش معنا تجربتنا الخاصة وكأنها تجربته.

إن بشاعة حرية الفعل التى اكتشفها مؤمن عندما قتل أباه فى رواية المرآة والمصباح كانت بداية سقوط مؤمن فى هوة الرعب، ثم العزلة، تلك السمة التى ميزت الشخصيات الرئيسية فى عدد كبير من أعمال د. نعيم القصصية والروائية، وعلى الأخص الشخصيتين الرئيسيتين فى رواية ليل آخر وقبلة الريح. بل إن الشعور بالعزلة يتجلى بكل قساوته وبهائه فى رواية ليل آخر لحد الهوس، ويرقى التعبير عنه على لسان الشخصية الرئيسية بلغة الترانيم

المقدسة. ويبدو أن العزلة التى هى وليدة الرعب من الحرية، تيمة محببة إلى د. نعيم بدليل أنها تعود من حين لآخر فى أعماله. إن نص قبلة الريح يقع فى مرحلة ليل آخر نفسها، والمرآة والمصباح، وهى تجارب تتناثر عبر عدد كبير من السنين ـ ١٩٦٨، ١٩٨٠، ١٩٩٥ ـ وكان التجربة ذات تأثير بعيد المدى ممتدة وموغلة، آتية من بعيد لتزيح الحاضر وتجعله هامشيا.. فالحاضر خاو وقد احتله الماضى كلية.

يستمد الماضى قوته من ضعف الحاضر ووهنه واستسلام الذات. فالماضى يستمد قوته على الرجوع واحتلال مكان الحاضر إذا ما كان الأخير فى حالة سكون وهزال، فيأتى الماضى محاولا أن يحتل مكانه. إن الحاضر الذى يتميز بقوة الحضور وفعاليته يمنع الماضى من التسرب إليه والاستيلاء عليه. كما أن العزلة مناخ خصب لعمل الذات التى تكون قد تخلصت من صخب الحاضر فى حالة ارتدادها فلا تلتقط منه إلا أصواتا وحركات.. ورموزا تحيلها إلى (الماقبل).

إن رواية قبلة الريح منولوج طويل متشعب ومتعرج يكشف عن طبيعته فى الوقت نفسه الذى يحاول أن يخفى فيه أغراضه وأهدافه. وفى الفصل الأول (ضوء قمر لا تتبدل أساريره) تصف الشخصية الرئيسية نفسها بأنها كتومة ومتحفظة، وتحمل فى أعماقها عزلة ترجع إلى سنواتها الباكرة، وكأنها تمهد لطبيعة ما سيأتى من منولوج يتسم بالغموض والمراوغة، ويبدأ صاحب هذه الشخصية بالسؤال (يهمنى الآن، ولو بعد الأوان، أن أعرف من أنا؟ كان يجب أن عرف ماذا أريد. أن أعرف على وجه التحديد ذاتى الحقيقة وليس المحجبة بألف قناع وقناع.) وهو سؤال يعنى أن الرجوع إلى الماضى ضرورة، بل إنه يمتلك حريته كاملة فى ذلك الماضى، وأن الوجود عنده هو خزانة لا تنفد من الخبرات (وهى الخزانة الوحيدة التى لا تفنى ولا تستنفد، مهما امتدت يد النهابين إليها. هنا تصبح لأحلامنا قيمة، حتى لو كانت هذه الأحلام كوابيس..)

إنه يستعين بالعزلة على استحضار الماضى، والعزلة عنده ليس معناها غياب الحواس: البصر، السمع، الشم، بل هى عزلة واعية، عزلة (تزودك بيقظة تشحذ حواسك). وعنده، الخروج من العزلة، ليس خروجا إلى الحاضر، بل خروج إلى الداخل، إلى الماضى حتى لو مر عليه زمن قصير. وهو يتساءل: ما الذى جعلك تغادر قوقعتك الآمنة، وتخرج إلى التجوال فى تيه الرمال؟ أهى انشغالات شبقية، تستر عصابا، وتجعل الهدف الذى تنقاد إليه شيئا متسلطا؟ ولا تلبث الخطوات الأولى التى كانت تتصف بالبراءة أن تكتسى بالعنف والقسوة إنه يعرف إلى أين يتجه ولماذا. إنه يريد أن يستدعى الماضى ليصفى حسابه معه، لكن هيهات، فهو سرعان ما يعود أدراجه من جديد فى دوائر لا تنتهى وقد أصبح أسير الماضى، يدور فى دائرته وكأنه كوكب معلق فى الفضاء وهو تابع له يدور حوله إلى أبد الأبدين. .

إنه يتحدث إلى نفسه، مع نفسه، وأحيانا يتوجه بالحديث إلى الآخر، ومعه ثم يعود مرة أخرى إلى الحديث مع نفسه بصيغة المخاطب. يظهر الأخرون بالقدر الذى يريده هو، إنه ليس عطاء مجانيا. إنه عطاء يتسربل بثوب المراوغة والاستخفاء. والاستخفاء سمة من سمات الكتابة عند د.نعيم . لا أقصد بالاستخفاء ارتداء قناع يخفى الحقيقة، ولكنه الاستخفاء الموحى، وهو يعود فى

الأســاس لجـانب أخـلاقى فى رؤية الدكتور نعيم الإبداعية إنه يريد أن يفـــصح ولا يريد ذلك فى الوقت نفــســه. يريد أن يبـــوح ولا يريد. الاستخفاء تلزمه المراوغة وصاحب المنولوج الطويل فى الرواية تخــرج الألفــاظ منه وهو يضــغط أسنانه. والقناع الذى يرتديه ليس قناعــا للاســتـخـفـاء، بل هو القناع الذى يواجه به نفسه سواء فى المرآة، أو وهو فى قمة عزلته ووحدته بعيدا عن الصحاب (... يا لبئس الصحاب).

تلوح لنا مــشــاهد وأطراف من حوارات مقضومة، وشخصيات تطل برؤوسـهـا ثم تخـتـفى، كلها تعكس نوعية الأزمة التى يعانى منها هذا الإنسان الذى يستمرئ العيش بين أسوار عزلة موحشة، بينما يجتر الماضى اجــتــراراً. ولكن بداية من فصل (رأس صـبـيـة) تكاد تكشف الصـورة عن نفسـهـا، كما يكشف القبر عن سره، فنعود لنلم تفاصيل الصـورة أو اللوحة المحطمة عمدا، نجمع عناصرها عنصرا عنصرا حتى يكتمل المعنى، معنى اللوحة. ولا يفوتنا أن الدكتور نعيم متأمل وناقد تشكيلى وله كثير من الكتب عن الفن التشكيلى. وقد أضفت خبرته وتذوقه الفنى المرهف على نص الرواية كثيرا من البهاء الأسود والرؤى السريالية ذات الوميض الغامض؛ ينعكس على نسيج من لغة شاعرية تراتيلية.

فى فصل (رأس صبية) يبرز فى الصورة رأس الصبية (لن يبقى منك فى ذاكرتها شىء، وستمضى الحياة بدونك، كما لو لم تكن قد وجدت أصلا، بل ستألف زوج أمها الجديد وتناديه كما كانت تناديك بابا..). ثم تظهر الزوجة، وهى الطرف الآخر الذى فجر الأزمة التى تكمن فيها سر هذه العزلة بجذورها التى نبتت فى السنوات البـاكـرة لتنفـجـر وتستوحش فيما بعد (هى وحدها كانت تعرف، قالت من بعدى ستتعب كثيرا. كانت تعرف مبلغ حماقتى، وقلة حيلتى). ويستعير الدكتور نعيم لوحة فنية شهيرة .. **لهنرى روسو** وهى (البوهيمية النائمة) وما توحيه من معان ليبرز، على لسان صاحب المنولوج، الفارق الكبير بين امرأة تنام فى أرض براح، خالية البال من النزوات والأطمــاع، حــتى أنهــا لا تخـشى شـيـئـا، كـالأسـد الذى يتشممها، وامرأة أخرى، يقصد الزوجة لا تستطيع أن تنام ولا تطرف بجـفنيـهـا كـالسـمكة من جـراء مـا ارتكبته والخوف الذى تعانى منه.. (فصل زهرة فى اناء).

ويشـتعل المنولوج فى الفصـول الـثـلاثة (هم صــخب من حــولك) (تمنيت أرضـا) (عـيـون لا تطرف)، حيث نسمع صوت الزوجة، يتحاور معها من جديد ليعاود هجومه القاسى عليها، بينما تتناثر الحقائق والأوهام والصور القديمة مختلطة بعضـهـا ببعض. يتذكر حياته مع أولاده والأحاديث التى كان يتبادلها معهم.. تختزل المسافات ويصبح الماضى حـاضـرا حـيث (غـاب فى الوحل ماض وحاضر ومستقبل.. أنا الماضى والحاضر والمستقبل) تتردد كلماته فى الخلاء وسرعان ما تتبدد مثلما تبددت حيوات وحيوات من قبل. وهو لا يريد سوى المسألة فى هدوء حتى يمضى ما بقى له من أيام ثم يرحل بلا رجعة كخفاش يختفي فى الظلام.

لقد تضـمن المنولوج الطويل التى تتشكل منه رواية قبلة الريح، تلك العلاقات التبادلية الضرورية بين الأنا والأنوات الأخرى، لذلك فلم يكن المونولوج فى اتجاه واحد من الأنا إلى الآخر بل إنه اتخذ مسارات فى اتجاهات معاكسة فكسر رتابة الخط المسـقيم وأدى إلى النص من الداخل. لكننا لم نشعر من قبل بأن للريح قبلة بمثل هذه القسوة.

شمس الدين موسى

عنصر المفاجأة فى قصص «الشيخ عبد الله» لشريف الشوباشى

المؤكد أن القصة لا تزال فى مقدمة فنون القول التى تجمع بين الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية ، أو بين روح الشعر وأدوات القصة مما يفسح المجال أمام الكاتب ويمكنه من المزج بين خبراته العملية وانفعالاته النفسية . وربما كانت هذه الخاصية هى التى دعت **شريف الشوباشى** وهو من كتاب السياسة إلى التعامل مع ذلك الفن فى تجربته القصصية الجديدة التى لا أظن مع ذلك أنها الأولى، فقد نشأ الكاتب فى حجر والد له باع طويل فى الكتابات الأدبية والنقدية، التى أثرت فى جيل كامل. ومن منّ الأجيال السابقة ينسى كتاب **محمد مفيد الشوباشى** القيم عن الاشتراكية والأدب؟ ذلك الكتاب الذى ترك بصمات واضحة على عشرات الكتاب، خاصة عندما كان الفكر الاشتراكى من المحظورات التى يعاقب عليها مروجوه والمتعاملون معه.

وربما يكون ذلك المناخ هو الذى نشأ الكاتب بين ربوعه وتنفس هواءه ، وتأثر بكل ما يحيط به، مما دفعه إلى المغامرة فى كتابة القصة التى تجلت فى مجموعة «الشيخ عبد الله» التى أصدرها الكاتب مؤخراً.

ومجموعة «الشيخ عبد الله» تضم بين دفتيها عشر قصص قصيرة هى على التوالى: «الشيخ عبد الله ، ومحسود ، وانتقام بلية ، والمرحوم ، وقرار التعيين ، ووعد الحر ، التباس ، العمر الضائع ، الوصل ، نصيحة عم نجيب»؛ تنوعت موضوعاتها وتفرقت حول الأوضاع الاجتماعية لأبطالها، عاكسة بصورة غير مباشرة بعض الأوضاع السياسية وأثرها على الأفراد.

وتسمية الشيخ عبد الله لم تكن هى التسمية الأصلية لبطلها، الذى كان يدعى ملاك، وهو المصرى المسيحى الذى ولد لأبوين مصريين، لكنه تاه منهم فى أحد شوارع بيروت ... حتى يأتى يوم بعد عشرين سنة تصل للأبوين فيه مكالمة

تبعث الأمل وتعيده إلى صدريهما، حيث يخبرهما أحد أقاربهما أن هناك من يعرف الطريق إلى ابنهما، فيذهبان فوراً إلى بيروت . وفى المطار يلحان على صديقهما أو قريبهما كى يعرفهما فوراً على الشخص الذى يعرف طريق ابنهما، ويذهب بهما إليه، وهناك يتعرفان على شيخ له مهابة ووقار فى بيته وبين أولاده، حيث يعلن لهما أنه وجد الطفل الذى يتكلمان عنه فى التاريخ نفسه الذى حدداه منذ أكثر من عشرين سنة. فلقد وجده يدخل عليه محله فى شارع الحمرا خائفاً ومرتعباً بعد أن افتقد المكان الذى أتى منه وتركهما فيه، وكلما سأله عن أهله أو اسمه لم يكن يردد إلا كلمتى «بابا، وماما». بعدها أخذه وسار به فى الاتجاه المعاكس، لكنه لم يتعرف على أحد يعرفه، وأبقى ليلتها محله مفتوحاً حتى ساعه متأخرة من الليل، لكن لم يظهر من يبحث عن الطفل. عند ذلك تسأله شفيقة هانم ـ الأم :

«وليه ما بلغتش البوليس يا فضيلة الشيخ؟

وأجاب الشيخ بهدوء: وما دخل البوليس بهذا الموضوع؟

أنا بصراحة لا أحب البوليس ولاأحب التعامل معه .. ولو عرفت أن الطفل الذى وجدته مسيحى الديانة ما ربيته على الإسلام بطبيعة الحال. لكن لم يكن هناك أى مؤشر يدل على أن الطفل مسيحى، وأنا فى رأيى أن كل الأديان السماوية أديان الله ...».

وبذلك يكون عنصر المفاجأة له أكبر تأثير على الأم والأب اللذين حلما برؤية «ملاك» الذى نشأ مسلماً، فلقد اعتبره الشيخ مع زوجته واحداً من أولادهما، ولم يفرق بينه وبين أولاده الخمسة، وأطلق عليه اسم «عبدالله». وحتى يتأكد الرجل أن عبدالله هو نفسه ملاك الذى يبحثان عنه قدم لها لفافة بها ملابسه التى كان يرتديها يوم وجده تائها. وعندها يتضح للأم أن عبدالله هو نفسه ابنها ملاك.

وربما تؤكد تلك التفاصيل أن ما يشغل الكاتب فى القصة، هو مفارقة عادية قد تحدث فى أى وقت، وقد لا تدفع الكاتب لكتابتها أية بواعث أو رؤى، لكن المفاجأة الكبرى لم تتمثل فى أن نشأة «ملاك» المسيحى كمسلم لأسرة مسلمة، وإنما تتمثل فى أن عبدالله الصبى قد تحول بفعل عوامل محلية إلى الشيخ عبدالله، وأصبح له كثير من الأتباع من الشباب المسلم، وهم مجندون فى فصائل كمقاتلين فى الحرب الأهلية اللبنانية.

وتأتى المفارقة الثالثة من أن الشيخ عبدالله يرفض الحضور عندما يرسل له الشيخ أحد أبنائه كى يحضر ليرى من يريدون رؤيته، بعد أن أخبره الشيخ بأن أبويه الحقيقيين قد ظهرا. ولايعرف أحد أين ذهب؟ عندها يسقط فى يد الأم التى لم تكن تتعامل بغير منطق الأمومة الذى اصطدم بكل ما لم تكن تتوقع، فلقد انعكست الأوضاع السياسية المحلية على مشكلتها وعلى عواطفها الخاصة، وتشابك الخاص بالعام، وأصبحت لا تستطيع أن تجد مخرجاً ـ وتقول :

«كان نفسى أشوفه ولو دقيقة واحدة .. ولو دقيقة».

والملاحظ أن الكاتب حمل قصته «الشيخ عبدالله» بالكثير من الرؤى حيث تشابكت أحداثها بين لبنان ومصر، وكأنه يقول إنه لا فرق بين ما يجرى هناك وما يجرى هنا، وإننا

مشتركون بصورة أو بأخرى بما يحدث. كذلك يلقى الضوء على الحرب الأهلية اللبنانية التى فرقت بين أولاد الشيخ اللبنانى، فضلاً عن رؤيته التى جاءت على لسان الشيخ «جميع الأديان واحدة» فالقصة غنية بالدلالات وتبتعد بصورة واضحة عن المباشرة، استفاد كاتبها جيداً من البناء التقليدى للقصة، وهو البناء الذى يقوم على عنصر الحكى أو السرد، مما ترك لدى القارئ الكثير من الرضى النابع من الإشباع والارتواء الفنى والفكرى الذى تتسم به القصة ذات البناء التقليدى.

« المفاجاة فى قصص المجموعة»

وجدير بالذكر أن قصص المجموعة على وجه الإجمال لم تتأثر بالتطورات التى أنجزتها القصة المصرية القصيرة، وكان الكاتب فيها مغرماً بالسرد القائم على بناء الحكاية، فلم نجد ما تواضع النقاد على تسميته تيار الشعور، أو قصة المونولوج الداخلى كما لم يعتمد أسلوب الفلاش باك كما شاع فى القصص التى ذاعت فى الستينيات والسبعينيات، أو القصة اللقطة التى من خلالها يتابع القارئ رؤية الكاتب الفنية والفكرية. كذلك لم يتأثر بالقصة النفسية ..... وظل طوال قصص المجموعة غير مقتصد فى الوصف أو الحكى الذى يوصل تفاصيل التفاصيل، لكى يلقى فى النهاية بالمفاجاة التى ربما لم تكن متوقعة . ولقد جاء عنصر المفاجاة فى كل القصص يمثل حيلة أساسية وفنية متبعاً فى ذلك كتاب القصة التقليديين أمثال **محمود البدوى** على الصعيد المحلى، **وتشيكوف** على الصعيد العالمى .. وتمثل كل من قصة «محسود»، وقصة «الولد بلية»، وقصة «المرحوم» .... إلخ أنموذجاً لذلك . ففى قصة «بلية» يطالع القارئ نفور بلية الدائم من الأسطى صاحب الورشة. الذى كان يكن له نوعاً من الكراهية، فهو يضربه ويضطهده، ويصل الأمر ببلية إلى حد انتهاك جسده بواسطة مساعد الأسطى بينما هو لا حول له ولا قوة، مما يضاعف من حقده وكراهيته للورشة وصاحبها ومن فيها، وذلك يضع القارئ فى حالة من التوتر حيث لابد أن يتعاطف مع الولد المظلوم من أبيه ومن صاحب الورشة ومساعده . وحتى يحدث التوازن تأتى المفاجاة غير المتوقعة لكى ترضى نفس الصبى الذى انتهكت كل الأشياء الجميلة فى حياته، وكأن السماء قررت أن تقتص له من صاحب الورشة، إذ يكتشف بعينيه أن زوجة صاحب الورشة الشابة البيضاء تخونه، وذلك عندما يتسرب إلى داخل الشقة ، كما أمره الأسطى، حتى لا يوقظ الزوجة من نومها ، لكى يحضر له المفاتيح التى نسيها من فوق الترابيزه . فيفاجأ بذلك المشهد الذى يجلب الرضاء إليه، ويحقق له التوازن، ويبعث داخله بعض القوة التى لا يعرف مصدرها فى مواجهة تلك الغطرسة التى يصبها صاحب الورشة على رأسه ، ورأس أبيه.. ويقول الكاتب :

«ولأول مرة رفع الطفل رأسه وثبت عينيه فى عيون الأسطى الذى زاد تعجبه فزمجر بصوته الغليظ : مالك يا وله فرحان كده ليه .. ما تنطق .. وأخفى بليه ابتسامة ورسم تكشيرة على وجهه وهو يقول : ولا حاجة يا أسطى، ثم أدار ظهره مبتعداً وهو يشعر بقلبه يزغرد فى صدره الصغير....».

ولعل الكاتب رأى الكاتب أنه لابد أن لا يترك ذات بلية منسحقة، ومن ثم جاءت المفاجأة لتغير أشياء كثيرة فى نفسه ، فلقد أجبره أبوه على ترك المدرسة، كما أجبره على العمل فى ورشة ذلك الرجل المتوحش ، كما أجبره مساعد الأسطى على الانسحاق أكثر باغتصابه .. وبذلك جاءت تلك المفاجأة لتدفع الكثير من الارتياح لدى القارئ إحقاقاً للحق وانتصاراً للعدل.

وثمة مفاجآت أخرى عديدة زخرت بها قصص المجموعة، ومن هذه المفاجآت ما يمكن قبوله، ومنها ما نرى أن الكاتب يكون مدفوعا لرسم تلك المفاجأة لإرساء القيم الخيرة والأخلاقية كما فى القصة السابقة - قصة بلية -. ونلاحظ أن **شريف الشوباشى** شديد الاهتمام بتلك المفاجآت،وهى التى توصل الكثير من الدهشة، فرؤية الكاتب أن التوازن لا يتم إلا باستخدامها. وهو ما حدث فى قصص: المرحوم ، وقرار التعيين، والتباس ، والعمر الضائع، ومن المفاجآت - أيضاً - التى يمكن أن يتوقعها القارئ ما حدث فى قصة «محسود» ، وهى قصة تحكى عن ذلك الولد المدلل ، بينما هو لا يلقى بالاً للتعليم، ودائم الرسوب ، وأمه تعتقد أن رسوبه بسبب أنه «محسود». وما يؤكد رؤية الأم لابنها ذلك الكيس الغامض الذى تكتشفه الخادمة مرة ومرتين وثلاث مرات . وعندها تعرضه على الأم، فتؤكد ظنها ويزداد تدليلها للابن الفاشل، فهناك من يكيد لابنها بوضع السحر له حتى لا يتقدم . وفجأة ذات يوم تلاحظ الأم أن الخادمة تتحرك حركة مريبة وتحاول أن تخفى شيئاً ما ، فتهاجمها الأم لتكتشف أن ما تخفيه هو كمية من الأموال أكبر من قدرتها، فتسألها عن مصدر تلك الأموال، لكنها تنكر أنها سرقتها، وتهددها وتضربها مع الأب حتى تكشف عن مصدر تلك الأموال المريبة ، عندها تعترف أن تلك الأموال أعطاها لها الإبن مما يزيد ارتباك الزوجة والزوج، فيهددانها بإبلاغ البوليس، مما يجعلها تعترف أن تلك الأموال بسبب قيامها بالدور الغامض فى اكتشاف الكيس الغامض والإعلان عنه حتى تظل الأم تدافع عن ابنها، وأنه ولد محسود وهناك من يكيدون له ويضعون له السحر حتى لا يتقدم.

وبذلك نلاحظ أن قصة «محسود» تقوم أيضاً على المفاجأة، لكنها تعبر عن مستوى تفكير الطبقات الثرية الجديدة والانفتاحية، حيث تدلل الأسرة ابنها وتقدم له كل ما يريد مما يفسده تماماً ، والخطاب العام فى القصة معنى تماماً بتوصيل ذلك وكان استخدامه للمفاجأة التى لم تكن متوقعة هو وسيلته لذلك ، وجاءت تمثل لحظة التنوير والكشف على جميع المستويات .

وفى النهاية: إننى أرى أن المفاجأة التى استخدمها الكاتب **شريف الشوباشى** كحيلة فنية جاءت موفقة وساعدته كثيراً فى بلورة رؤيته وتقديمها عبر فن القص الذى يقوم على السرد والحكى، وهو ما أجاده الكاتب كثيرا، رغم أننى آخذ على معظم القصص الاستغراق الشديد فى التفاصيل ، وربما تكون تلك المجموعة محاولة أكيدة لترسيخ خطوات **شريف الشوباشى** على طريق الفن القصصى.

عزازى على عزازى

عاشق الحكايات.. وحكاية المعشوقة

هذه الرواية (العاشق والمعشوق) بحث فى مكونات الذاكرة الثقافية العربية ومحاولة لتأكيد ملامحها وطبقات العمق الحضارى فيها بأبعادها التراثية والشعبية والتاريخية والأسطورية، وهو بحث يواصله القاص **خيرى عبدالجواد** بعد محاولته الروائية الأولى «كتاب التوهمات» الذى غاص فيه بين كنوز الإبداع الشعبى بحثًا عن ملامح محددة فى البناء القصصى المعتمد على معمار القص الشعبى، وبحثًا عن ملامح ذلك الابن العربى الضال وهويته.

إن القصة دائمًا هى بنت الشعب والناس وحفيدة التاريخ والأسطورة، أو كما يقول **«رولان بارت»**: انه لايوجد شعب لا فى الماضى ولا فى الحاضر، ولا فى أى مكان من غير قصة. والقصة أيضًا نظام لغوى يعكس من خلفه نظام ثقافة الامة التى أبدعتها لاستخلاص المعمار العقلى الكامن فى مخزونها، وهذا ينطبق على (العاشق والمعشوق)، لأنها تتخذ من الحكايات عمودًا فقريًا لها، أما اللحم والكسوة فمزيج من الأسطورة والخرافة وحكايات الحيوان والسيرة الشعبية وغرائب الرحلات الشرقية. وأجواء الف ليلة وليلة.وعبق القصص الدينى ورائحة الإسراء والمعراج ورسالة الغفران وفيها أيضًا من جحيم **دانتى** وخرافة **كافكا**، والرواية لا تنتمى لزمان أو مكان محدود فهى ترمى بنفسها فى الزمان الإنسانى الفسيح، لكنها فى الوقت نفسه تضع لبنة حقيقية فى بنيان الرواية العربية.

ولقد نجح **خيرى عبدالجواد** فى استخدام تقنيات قصصية تلائم سائر مفردات عمله، وبالتالى فالناقد لهذا العمل لابد أن يعتمد على البنية السردية نفسها من داخلها لا من خارجها وأول هذه التقنيات هو استخدامه للحلم باعتباره المخزن الأصيل لمجمع الحكايات، فنحن نرى

فى المنام أشياء وأحداثًا وشخوصًا لانراها فى اليقظة والحركة - أيضًا - داخل الحلم مفتوحة ومطلقة لايقيدها ظرف ولا إمكانية، فالحيوان ينطق والإنسان يطير، والجن يتأنسن. وثانى هذه التقنيات صورة البطل أوالسارد، والبطل عنده ذات متغيرة يختلف عن بطل رواية «المزدوج» **لدوستويفسكى** الذى فقد ذاته فتولدت ذات جديدة زائفة وصارت تتكاثر وتمشى من خلفه كسرب البط، وليس كبطل قصة «التحول» **لكافكا** الذى تلاشى لتصبح الأشياء آلهة، ويتحول الإنسان إلى حشرة أو صرصار ليس له ذات وليس أيضًا كبطل قصة «الأسرة» **لتشيكوف** الذى اغترب فتشيئ فى حواره مع حصان العربة بعد أن داهمه بؤس الحياة والناس من حوله.. فصحيح أن البطل فى «العاشق والمعشوق» ليس ذاته الحقيقية الواقعية، لكنه ليس غيرها أيضًا، إنه يهرب من التيه البسيط إلى المتاهة المعقدة والمركبة والتى تشبه النفس، تتعدد ذاته لكنه لا يفقدها. هو بطل منتم ذو هوية اجتماعية. سيكولوجية والبطل فى رواية **خيرى عبدالجواد** ليس هو السارد أو الراوى دائمًا فهو يتقاسم ذلك مع شيوخ الحكايات وعفاريتها، يكمل كل منهم الحكاية نفسها، حتى إذا ما تعب أحد الأبطال الساردين عاد البطل الأول إلى استكمال ما قاله.

لكن ما هى علاقة المؤلف بالسارد فى هذه الرواية..؟ المؤلف - هنا- ليس ميتا كما يقول **«بارت»**، لأنه يلعب - بطريقة مباشرة وشبه واقعية - دور الوسيط فى العلاقة بين الساردين، والمؤلف المتخيَّل؛ فالسارد الروائى - فى هذا العمل - يقوم بدور الخالق الأسطورى للعالم - وهو - فى ذلك - يشبه الآلهة.

أما ثالث التقنيات الهامة فى إطار تفسير هذا العمل فهى الأسطورة، والأسطورة - هنا - بنفس المعنى الذى اصطلحه **«فراى»**: والتى رأى فيها أنها المحاكاة للأفعال التى تقع فى نطاق الرغبة، وهى المستوى الأعلى للرغبة الإنسانية، عبر نظام استعارى كلى ومتكامل وفى الرواية يتداخل نمط السيرة الذاتية الباطنية ونمط الأسطورة مع أنماط أخرى، لأن الأفعال التى تقع فى نطاق رغبة مؤلف ما تختلف عن غيره من البشر أو المبدعين على حد السواء، فثمة مؤلف يمكن أن يرى أن زعزعة المسلمات الثقافية والأخلاقية وافتعال ازمة مع اللغة يعطى نوعًا من اللذة الحداثية التى تولد النشوة بانهيار المسلمات القائمة، ويمكن لذلك المؤلف أن يستخدم المفردات نفسها التى استخدمها مؤلف «العاشق والمعشوق» ليؤدى نتيجة عكسية، لكن متعة النص - هنا - أنه حاول صنع اللذة لدى القارئ دون دك لحصون القيم الثقافية والتاريخية، الحقيقى منها والمتخيلً فالأسطورة جزء من الحكاية و«الحدوته» التى يقصدها المؤلف فى ذاتها (العنقاء - الصخرة المسحورة - جبال العفاريت.. الخ..»

والحكاية - أيضًا - هى الأصل وهى الهدف وهى الوعاء الحامل لكل البذور، وهى بالتالى - أيضًا - لغز الألغاز وفزورة الفوازير، وربما كان ذلك هو إحدى وظائف القصة كما يقول «جيرار چنيت» حينما عرف وظيفتها بأن القصة: ليست فيما تقدم، إنما فى تكوين مشهد يبقى لغزًا بالنسبة إلينا».

ونصل إلى التقنية الرابعة والأخيرة وهى «الحكاية» باعتبارها

أصل العمل الروائى وهدفه بل، ومادته أيضًا، والحكاية ليست قناعًا للراوى بل هو قناع لها، لا يحكيها، بل يدخل فيها ويكون كل أبطالها... ولا بأس من استخدام تكنيك الحدوتة والحكاية الشعبية لكى تكتمل ملامح العمل.. ففى البدء صلاة على النبى طه وفى الختام لغز ودهشة لاتميطها إلا حكاية جديدة تتخلق من رحم الحكاية القديمة... ولم يكتف المؤلف بنمط الحكى الشعبى من حيث الشكل لكنه انتقل إلى نمط المتصوفة فى ترتيب مراتب الوصول والاتحاد، فالرحلة تبدأ بسطور يقرؤها ثم تتنامى فى الصعود إلى أعلى حتى تصل إلى مرتبة العاشق المعشوق.

● والحكاية الرواية تبدأ بالبحث عن مخطوط عنوانه: «حكاية الأميرة وكيف تم عشقها على الوصف، وما جرى بعد ذلك من غريب الكلام وأمور العشق والغرام» وتبدأ - من هنا - رحلة البحث عن الأميرة المعشوقة فى سياق يتناص مع التراث المقدس فإذا اقتربت منه شبرًا، اقترب منها ذراعا، وكلما مشى شوطًا أتته هرولة واستخدام معنى ولفظ الحديث القدسى هنا ذو دلالة تكشف عنها باقى المفردات التى ترتفع بمعنى الحب والعشق إلى مرتبة القداسة.

أما اللغة ففيها جلال اللفظ لكنها لا تغرق فى الكتابة التاريخية المسجوعة ذات البلاغة الركيكة، إنما هى نوع من التمثل اللغوى المسيطر على القص. دون محاكاة أو مداهنة تراثية مع الإفادة من تراث المتصوفة السهل المتنع.

ولعله قد استفاد من التصوف أيضا فى بناء هيكل حكايته، فى النمو والتطور من لحظة السؤال إلى ذروة الكشف والتجلى ثم اليقين. ولأن الحب هو المحرك لأحداث الحكايات والدافع لها، فهو موجود فى «بيت الأحزان» و «بيت المسرات» وهو الواحة التى يخلد إليها الأبطال الحكاءون من عناء التعب فى رحلتهم الأسطورية، والمحب للمحب خليل، وقد خاض البطل الأهوال طائعًا لأنه اختار أن يتم رحلة عشقه منذ اللحظة التى وقع فيها المخطوط النادر بين يديه حتى لحظة اكتمال العشق.



عبدالغنى السيد

قراءة فى رواية لحس العتب

تأليف : خيرى شلبى

يصرح **خيرى شلبى** بتغاضيه عن تجارب قديمة كان قد كتبها ثم تركها ولم يكملها، ويبدو أن تجربة (لحس العتب) (١) - ذات النَّفَس القصير - كانت إحدى مهملات ذاكرته؛ فهى تختلف تماماً عن مرحلة السنيورة والأوباش والشُّطار ثم وكالة عطية والعراوى والوتد، ليس لأنها رواية محدودة الصفحات بالقياس إلى روايات أخرى قد تتجاوز الواحدة منها الثلثمائة صفحة، ولكن ربما لعدم توفر التفاعل الدرامى والحضور الموضوعى للشخصيات بالشكل الذى لمسناه بعمق أكثر فى أعماله الأخيرة. غير أن هذا لاينفى مستوى الرواية أو يقلل من قيمتها الفنية أو الفكرية بل على العكس فمحور الرواية يرتكز على تعميق دلالات الطقوس والمتوارثات الضاربة فى السلوك والوجدان، وهو المحور الذى تتجه إليه معظم الروايات المعاصرة فى أنحاء العالم تقريباً والأمثلة على ذلك كثيرة.. وقد أشارت «**تونى موريسون**» من بعيد إلى أصالة هذا اللون من الكتابة:

يجب علىَّ أن أجعل القصة تبدو شفهية.. بلا جهد.. منطوقة. أن أجعل القارئ يشعر بشخصية الراوية دون أن يحددها. أو أن يسمعه أو يسمعها وهى أو وهو يتجوّل. وأن أجعل القارئ يعمل معى فى بناء الكتاب. هذا هو المهم(٢) ولعل ذاك التصريح من هذه الكاتبة الأفرو أمريكية يقترب من تصريح **خيرى شلبى** - الذى سبق ذكره بالسطور الأولى - ولايختص هذان التصريحان بهما وحدهما ولكنهما عموماً يثيران جدلاً حول قضية المتغيرات المعاصرة التى تطرأ على الرواية الحديثة والرواية العربية بشكل عام.

أما طقوس «لحس العتب» فيستهلها الكاتب - برثاء رقيق ينعى

عصر الزعالكة الذى لم يتبق من تراثه سوى تلك الترابيزة الأبنوسية العريقة. ومن الملاحظ أن المؤلف لم يستخدم طوال الرواية مفردة (منضدة) وآثر مفردة (ترابيزة) متعمداً ليحقق فى الرواية تعميق وقع اللفظة الدارجة عن اللفظة الفصحى التى قد تعوق مباشرة السرد والاسترسال، بدليل أن روايات **خيرى شلبى** تزخر بآلاف الأمثال الشعبية المتعارف عليها والتى يلجأ إليها لتضمينها بالأحداث والوقائع ليثرى بها بنية الرؤية الفلكلورية. ولايفوتنا أنه قد جعل خلال إحدى مراحله المتطورة - من عناصر الكوتشينة ابطالاً لروايات مثل: - السنيورة، أولنا ولد، ثانينا الكومى، ثالثنا الورق.. الخ:

ثم يبدأ المؤلف فى طرح شخصيات الرواية واحداً واحداً من خلال استقطاب تلك الترابيزة الكبيرة بوصفها رمزاً ومعادلاً لأمجاد الزعالكة حيث كان الضيوف والأعمام والأخوال يتسامرون حولها فى دار الحاج عبدالودود-زعلوك الذى أخنى عليه الدهر وحل به الفقر لكنه مازال يحاول جاهداً تشبثه بوهم استمرارية صيت العائلة القديم. وفى المقابل فإن المقرَّبين منه لم يتوددوا إليه إلا من أجل استمالته لبيع الترابيزة والاستغناء عنها حيث لافائدة منها فهى أصبحت قديمة مثلها مثل الكراكيب التى تراكمت تحتها والتى تأوى بداخلها الحشرات والهوام والفئران، أيضاً بدأ السوس ينخر فى بعض الأجزاء المتوارية منها. رغم ذلك يظل الأب على موقفه لايقبل المهادنة أو المساومة فيهجر داره الأهلُ والأقربون شيئاً فشيئا وقد بدأ يزحف على الدار شبح الاغتراب والتفكك وتزول روح الألفة والعشرة والانتماء.

وتزداد حالة أسرة الحاج عبدالودود سوءاً يوماً بعد يوم. وعن هذا المعنى يعبّر **خيرى شلبى**

ما أسرع ماتفوت الشمس غارقةً فى خجل الحياء تاركةً فوق الحائط المواجه بقعةً من دمائها كالكرة الحمراء تظل تضيق إلى أن تمحوها ظلال المغيب، هذه الظلال التى باتت تسكن المندرة منذ سنوات طويلة. منذ أن كفّت مندرتنا عن استقبال الضيوف المهمين من الأغراب والتُّجار الكبار فبقيت الشبابيك مغلقةً على الدوام إلاّ ظلفة من الشبّاك البحرى لكى يدخل الهواء الطيب لأبى.

إن أحداث الرواية تدور داخل إحدى عِزَب مطوبس حيث يتعامل الفلاحون فى قضاء حوائجهم بنظام التنازل عن محاصيلهم أو أشيائهم الخاصة أو مخزوناتهم ولايستعملون النقود إلاّ للضروريات فالأرز أو الشعير أو البيض أو الأثاثات النادرة هى (العملة) المتداولة بينهم وهى المصدر المباشر للثراء السريع لكبار تُجار كانوا فلاحين ثم استثمروا هذا التعامل بخبثٍ وتغرير بالبسطاء فتركوا الأرض والفلاحة بعد أن تيقنوا من أن النقود لاتحقق إلاّ قضاء الحاجة فحسب أما الشطارة واللف والدوران والضحك على الدقون فهى الـ (سيم) الذى يفتح خزائن (على بابا) من شرق مصر إلى غربها ومن نجوعها إلى بواديها. ومهما تقلّب تاريخُ مصر وتغير حكامها فإن شريعة (قلوظة العمائم) هى القانون والحَكَم.

ليس معنى هذا أن الكاتب يعمد إلى إقحام أبعاد سياسية

أو اقتصادية حتى لايؤطِّر روايته بمناخ ضيق ذى أفق محدود لكنه يتناول جوانب إنسانية وفكرية عامة تتسم بالشمول والتعاطف والتلاحم المباشر بما يمور بالداخل من اضطرابات نفسية واجتماعية يدعمها بقضايا الجهل والمرض واستشراء الطبقية وغيبة الضمير، ولايمت هذا للسياسة بصلة بقدر ما يمت إلى تقلبات العصر المتلاحقة التى جعلت الإنسان المصرى حائراً بين محاولة تواكبه مع هذا العصر وبين محاولة استمراريته من أجل لقمة العيش، حتى بدأ يفقد البراءة والطهارة. ولقد وفق **خيرى شلبى** لكى ينفذ إلى هذا المعنى عندما استخدم ضمير المتكلم بلسان أصغر أبناء الحاج عبدالودود الذى يعى كل شئ ويختزن وعيه بداخله ويتعاطف مع أخيه «خالد» الذى لايعى شيئاً أو ربما يعى لكنه لايأبه والاثنان يفاجئهما مرضٌ حاد يتمكَّن منهما تماماً. أما بعض المترددين على الدار فقد وجدوا الفرصة مناسبة للنقاش مع الأب من جديد؛ فهو لابد وأن يبيع الترابيزة بأى ثمن من أجل شفاء الأولاد لكنه كان يستمر على موقفه ويرفض بشدة ويزدرد شماتتهم بغيظ مكتوم. أما الأم فلم يكن بإمكانها إلاَّ أن تسعى بأى شكل فى البحث عن وسيلة تنقذ بها حياة الولدين.

كانت تنصت بدقة لأحاديث الشيخ «زيدان» لكنها لم تفهم منها حرفاً واحداً ثم بدأت تستشير فى سرية تامة الشيخ «بقوش» - أو كما يسميه المؤلف على لسان أهل البلدة (الشيخ كعبلها) - الذى وجدت عنده بعض النصائح المناسبة لفهمها وارتضت رأيه الصائب حينما أقنعها بالذهاب بولديها إلى بعض أضرحةٍ لأولياء يثق الجميع فى كراماتهم ومعجزاتهم خاصةً المرضى والمصابين بالعقم.

وبالفعل تتهيأ الأم للرحيل إلى مقامات هؤلاء الصالحين وتجهِّز حمارتين للولدين الضامرين لتجوب بهما الأماكن البعيدة المتفرقة.

وعند كل ضريح يمتثل القادمون إلى طقوس المنّ والزلف كما يملى عليهم بكل دقة بنفوس راضية من أجل هيبة وعزّة الأولياء. وتأخذ زوجة الحاج عبدالودود فى كنس ومسح العتبة الرخامية التى تكثر عليها الأتربة والأوساخ وآثار الأقدام حتى تصير أنقى من البللور ثم تدفع بولديها السقيمين إلى حضرة العتبة الطاهرة للعق كل سنتيمتر من العتبة بلسانيهما إلى أن تتيقن من استرضاء شفاعة صاحب المقام. وبعد ذلك تمضى بهما إلى عتبةٍ أخرى للحسها من جديد. وفى النهاية عندما تعود بالولدين إلى الدار يكون الإعياء قد تفاقم فى جوفيهما وتتهرأ ألسنتهما ويزداد سعير المرض فى الدماء فتهرع الأم إلى صاحب المشورة الشيخ «بقوش كعبلها» لأخذ رأيه مرة أخرى بعد أن تروى له تفاصيل امتثالها لنصائحه لكنه يصحح لها خطأً كانت قد اقترفته؛ فما كان عليها أن تنظف العتبة والأجدى أن يلحس أولادها الرخام بما يعلق عليه من آثار فتجهز الأم الحمارتين لتعاود الكرة من جديد:

هكذا بات علينا أن نقوم بالعملية كلها من أول وجديد.. أن نلمس العتب وهى على قذارتها بآثار الأقدام عليها. كانت عملية مرعبة فوجدتُ فى نفسى قوة على الصراخ.. لكنهم حملونى قسراً فحاولتُ أن أضع فمى على العتبة موهماً بأننى

ألحسها. ولكن أمى كانت واقفة لى ولأخى بالمرصاد. تريد أن ترى منظر العتبة وقد خرجت من تحت لسانى نظيفة كالفل. ولقد زعمتُ بعد العتبة الأولى أننى قد تماثلتُ للشفاء. وبعد العتبة الثانية أعلنتُ أننى سأستأنف الذهاب إلى المدرسة من غد هكذا يفلت الصغير من لحس بقية العتب بادعائه الشفاء وإيهامهم بقدرته على الذهاب إلى المدرسة بينما بقى أخوه «خالد» يواصل وحده طقوس اللعق. وفى اليوم التالى عندما يأتى من المدرسة يفكر فى كيفية تبرير طرده منها فلقد نفر منه المدرسون والناظر وحذروه من مواصلة الدراسة إلا بعد شفائه التام فيجد الدار قد انفجرت جدرانها بالصراخ والعويل وأدرك أن خالداً قد فارق الحياة كما أدرك أنه حتماً سيلقى المصير نفسه فى وقتٍ لاحق.

لاتجد الأم مخرجاً لإنقاذ حياة ابنها الآخر سوى الاستغناء عن أشياء ضرورية بالدار فتبيع طست النحاس ثم بعض الأوانى الأخرى لكى تعرضه على الحكيم المشهور «البير فهمى» فى بندر دسوق. ولقد أتت روشتات ذاك الطبيب على أشياء الدار كلها تقريباً ولم تبق إلا الترابيزة العتيقة مرتع الفئران والسحالى، فيزداد الأمر تعسراً ويشتد يأس الأم إلى أن تزورها الجدة «فلة» التى مازالت تحتفظ بقدرٍ من الأنوثة مع قدرٍ من الميسرة بعكس بنتها زوجة الحاج عبدالودود التى فقدت المال والجمال بعد أن تسببت فى فقدها للابن الأكبر.

الجدة «فلة» تعيش مع زوجها المعلم «حميدة الجارحى» ببندر مطوبس وقد ارتضيا لنفسيهما حياةً هادئة خالية من الهموم. وعلى الفور تنتشل حفيدها الصغير من براثن الفاقة. وفى مطوبس تعرضه الجدة فى اليوم التالى على طبيبٍ جديد بمستشفى البندر . ولم يكد يمر أسبوع حتى بدأت صحة الحفيد فى التحسن إلى حدٍ ما من خلال تناوله جرعات مركبة تتكون من شراب الخل المختلط بمزيج الحديد.

وعندما يعود إلى الدار تستقبله أمه استقبالاً حاراً بالبكاء وحينما يسألها عن أبيه ينتابها بعض الأسى وأفهمته أن أباه قد ذهب للتفاوض مع «سيد جودة» البنّاء لإصلاح جزء كبير من سقف الدار كان قد تداعى مع جزء آخر من جدران حجرة الخزنة التى تشغل الترابيزة منها حيزاً كبيراً. ويبكى الصغير بكاءً مريراً فلقد انهار الشىء الذى لم يفرط فيه الأب والذى لم يساوم به على حياة أحد ولديه وارتضى قدر الموت لابنه عن المساومة. هاهو الآن يقايض على بيع الترابيزة مع سيد جودة من أجل إصلاح ما حل بالدار.

وذات يوم مرت امرأة غجرية عجوز على الدار وكان الصغير مازال يعانى قليلاً من انتفاخ فى بطنه فطلبت أمه منها المشورة فى علاج الولد وسرعان ما كاشفت العجوز عن طوالع بعض ما تحمله من حفنة رمال وقواقع وبعض أوراق الكوتشينة التى أفصحت عن أسرار المرض وما لبثت أن أفصحت عن أسرار العلاج أيضاً فى ثقة مستعينة على ذلك باتباع الأم للزمن العربى الذى يتوافق ودوران الأرض بالقمر كما استعانت أيضاً باتباع تركيب أدوية عربية يمكن الحصول عليها بسهولة . وفعلاً بمرور الأيام يتم شفاء الابن فى الوقت الذى حددته العجوز.

إن **خيرى شلبى** يطرح (لحس العتب) من خلال فصل واحد ممتد يتخلله بعض المقاطع، وكأنه عبر هذا الفصل يفجر مخزوناً من دفعة واحدة من اللاشعور وكأن الرواية حلمٌ سريع أو كابوس موخز يوقظنا لنحدق قليلاً فى هذا الظلام الداكن. وأخيراً.. ثمة ملاحظات لغوية ومن الأمانة التنويه عن بعضها:

١ - «محمود جميل» زئر نساء كبير. الناس تحيك حوله حكايات لاتنتهى. ص٢٧ وصحتها (زير نساء كبير. الناس تحكى حوله حكايات..)

٢ - لم يعد فى دارنا شيئاً يمكن أن يباع. ص٥٣ والصواب (لم يعد فى دارنا شىء..)

٣ - كلمة المصرى بالخط الثُلث الكبير غاطسة فى العلم الأخضر. ص١٨ والصواب (كلمة المصرى بخط الثلث الكبير..)

ولكن رغم ذلك فالرواية تعد عملاً أدبياً راقياً يظل راسخاً فى القلب والعقل ولايمكن نسيان وقائعه مهما تعددت قراءاتنا وتباينت مناهجنا.

هوامش:

١ - رواية (لحس العتب) مختارات فصول/ العدد ٨٥

٢ - رواية (محبوبة) ترجمة وتقديم د.. أمين العيوطى



من يخاف عبدالرحمن بدوى؟!

كلمة عن جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية لهذا العام

يفترض المتابع لجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية أن تكون هذه الجوائز معبرة عن الحياة الثقافية فى المجتمع تعبيرا يقوم على الموضوعية والعدل، فلا ينال الجائزة التشجيعية إلا من يستحق التشجيع بالفعل من الأدباء والفنانين والكتاب، ولا يحظى بالتقديرية إلا من يؤهله إنتاجه لذلك، ثم لا يتم حجب الجائزة - تشجيعا أو تقديرا - فى أى فرع من الفروع، إلا لأسباب فنية تعلق بمستوى الإنتاج المرشح صاحبه لنيل إحدى الجوائز.

والحق أن هذه المعايير الموضوعية الخالصة كانت غائبة فى حالات كثيرة على مدى أعوام طويلة، فرأينا شعراء مداحين متواضعين فنيا يحصلون على الجائزة التقديرية بإلحاح فى التوسل وإلحاف فى السؤال، ورأينا نقادا وأدباء يحصلون أيضا على الجائزة التقديرية فى الأدب وهم فى أحسن الحالات مجرد معلمين جامعيين أو مؤرخين متواضعين للأدب، والأدهى من ذلك أن الحياة الثقافية لم تتوقف لتسأل: كيف تذهب الجائزة كل عام إلى أمثال هؤلاء وتخطئ أدباء كبارا ومفكرين بارزين؟ كيف ينال الجائزة التقديرية بعض معلمى الجامعة من أصحاب المذكرات الجامعية والكتب الفقيرة، بدلاً من أسماء كبيرة مؤثرة اثرت حياتنا الثقافية ولاتزال، مثل الدكتور عبدالرحمن بدوى والدكتور فؤاد زكريا والدكتور لطفى عبدالبديع والدكتور مصطفى ناصف والأستاذ محمود أمين العالم وأحمد عبدالمعطى حجازى.. وغيرهم؟

ولم تتوقف الحياة الثقافية لتطرح على نفسها هذا السؤال، وحتى حينما ذهبت الجائزة قبل عامين إلى كبار المسئولين فى مؤسسات الدولة (د. عاطف صدقى ود. فتحى سرور) فضلا عن غيرهما من المسئولين الكبار السابقين، لم تعبأ الحياة الثقافية كثيرا بهذا النفاق الفاضح، وبدا المثقفون كأنهم فقدوا ثقتهم فى الجائزة وفى المجلس الأعلى للثقافة الذى يقوم على أمرها، بل فى وزارة الثقافة ذاتها، بوصفها المسئولة عن هذه المهزلة التى تتكرر كل عام .

غير أن جوائز هذا العام جاءت لتعيد بناء الثقة من جديد بين المجلس والحياة الثقافية الجادة، ففاز بالتقديرية كل من الكاتب الروائى **فتحى غانم، والدكتور حامد عمار والدكتور محمد الجوهرى**، وثلاثتهم من الكفاءات المشهود لها فى الساحة الثقافية بالجد والعمل الدائب فى ميادينهم، وكل واحد منهم شارك فى صنع الثقافة المصرية مشاركة إيجابية فعالة، ومن ذا الذى ينكر قيمة أعمال **فتحى غانم** الروائية أو جهود **حامد عمار** وكتاباته فى مجال التربية أو مؤلفات **محمد الجوهرى** وترجماته فى علم الاجتماع والأنثروبولوجيا بفروعهما المختلفة؟!

هذه إذن خطوة إيجابية تحسب للمجلس الأعلى للثقافة ولأمينه العام الدكتور **جابر عصفور**، بكل ما يمثله هذا الرجل المثقف النشيط من إخلاص فى العمل وقدرة على تجسيد أحلام المثقفين، ولكن ما ننتظره من **جابر عصفور** لايزال أكبر من هذه الخطوة بكثير؛ فلا أظن أنه مرتاح شخصيا إلى خلو قائمة الفائزين بالجوائز التقديرية كل عام من الأسماء التى أشرنا إلى بعضها منذ قليل، خاصة الدكتور **عبدالرحمن بدوى**.

«إن الجوائز لابد من أن تذهب إلى مستحقيها حتى لا نحس أنها مهزلة أو تمثيلية أو عادة نؤدى طقوسها كل عام بعيون مغمضة وقلوب ميتة؛ وإذا كانت حتى الآن تخطئ أصحابها ومستحقيها فإن فى الأمر خللا أكيدا، ومن الظلم أن نلقى بتبعة هذا الخلل على **جابر عصفور** وحده، فلوائح المجلس تحدد جهات معينة لها حق الترشيح ومعظم هذه الجهات - خاصة الجامعات - لا ترشح كل عام إلا بعض المعلمين من ابنائها، ونادرا ما توسع من حدقتها لترى الحياة الثقافية خارج جدرانها مع أن هذه بالضبط هى وظيفتها الحقيقية. وليس تغيير هذه اللوائح بالأمر الهين، فى ظل وجود مجلس الشعب الحالى الذى يعتمد القوانين المقيدة للحريات فى لمح البصر أما الثقافة وشئونها، فلا يكاد يعيرها التفاتا.

ولو أن اللوائح كانت وحدها هى العقبة لهان الأمر، ولكن القيم التى تحكم سلوك كبار المسئولين فى جهات الترشيح هى جوهر الكارثة، فمن يصدق أن **عبدالرحمن بدوى** ولطفى **عبدالبديع** قد تم ترشيحهما لنيل تقديرية هذا العام من مجلس كلية آداب عين شمس، ولكن مجلس الجامعة الموقر اعترض على ترشيحهما وأحل محلهما مرشحين آخرين كان نصيبهما الخروج بخفى حنين ومعهما مجلس جامعة عين شمس الموقر، بأعضائه الذين لو اجتمع إنتاجهم جميعا فى كفة وإنتاج عالم كبير مثل **عبدالرحمن بدوى** فى الأخرى، لشالت كفتهم!

وراء اللوائح إذن نفوس أصغر تتعب فى مرادها الأجسام كما عبر **المتنبى**، ووراءها أيضا أحقاد وضغائن تعمل فى العقول فضلا عن القلوب، ووراءها كذلك صفقات تعقد وحسابات تصفى، وكان الله فى عون الدكتور **جابر عصفور**، فما الذى يمكن أن يفعله فى مواجهة هذه النفوس، بل وما الذى يمكن أن يفعله أيضا للأدباء المشهورين والمفكرين الكبار الذين تجاوزوا الستين ولا يزالون يرون أنفسهم بحاجة إلى تشجيع، فراحوا يزاحمون شباب الأدباء والكتاب فى الجوائز التشجيعية، فلم يحطوا من قدرهم فحسب، بل ومن فكرة الجوائز نفسها!

حسن طلب

متابعات

ندوة

أتيليه القاهرة يحتفل بأحمد عبدالمعطى حجازى

أقامت ندوة (الصالون الأدبى) التى يشرف عليها الأديب «**سليمان فياض**» بأتيليه القاهرة خلال الأسبوع الأخير من يوليو الماضى، حفل تكريم للشاعر الكبير **احمد عبدالمعطى حجازى** بمناسبة بلوغه سن الستين. شارك فى الحفل الأدباء والنقاد: د. **مصطفى ناصف** ود. **لطفى عبدالبديع** ود. **عبدالمنعم تليمة** والشاعر **عبدالمنعم رمضان** ود. **محمد بدوى** والشاعر **حسن طلب**.

وقد أدار الندوة الكاتب الكبير **سليمان فياض** فرحب فى البداية بالشاعر وأشار إلى حصاد رحلته الطويلة من الدواوين والكتب.

ثم ألقى الدكتور **لطفى عبدالبديع** كلمة قال فيها إن الفكر العالمى لم يعد يرى فى اللغة مجرد ألفاظ جوفاء تنطق بها الشفاه، فالكلمة خادعة، يقرؤها الإنسان فى الصحف ويسمعها فى الإذاعات ويظن أنها شىء يتلاشى، لكن الشعر هو الذى يحفظ للكلمة قيمتها، فالكلمة تحتضن الحقيقة وإن كانت تهرب منها وهذا هو المعنى الحقيقى للشعر. وإذا كنا اليوم نحاور الشعر والشعراء وهى مهمة النقد. فمعنى هذا أننا نحاور حقيقتنا وهذا ليس مجرد ثرثرة وإنما نريد أن نعبر عن أشياء ونصور أشياء.

وأشار الدكتور لطفى إلى أن إشكال الشعر فى العالم الثالث يتمثل فى قدرته على أن يتجاوز القوالب التى يطالعها فى الثقافة الأوروبية، ويصدق هذا على الشعر فى أمريكا اللاتينية كما يصدق على الشعر العربى.

وتحدث فى هذه المناسبة أيضا الدكتور **مصطفى ناصف** فتناول فى حديثه حال الشعر فى المجتمع المصرى، حيث رأى أن الشعر لم يعد عميقا فى تكوين النفس المصرية، فلدينا شعراء ولدينا نقاد لكن لا اعتقد أن لدينا طائفة واسعة من المجتمع يعنيها الشعر. فالشعر غريب على المجتمع وهذه مسألة ينبغى أن يفرغ لها الشعراء وأساتذة الجامعات.

هذه مسألة ينبغى أن نفكر فيها وينبغى أن نلاحظ أن هذا الوطن يحتاج إلى أن يحيا وجدانه، ومن أجل ذلك أحاول أن اقرأ شيئاً من شعر **حجازى**،

لأن هذا النوع من الشعر يذكرنى بسذاجتى من حيث إننى مصرى. فحجازى كان شريكاً لصلاح **عبدالصبور** وكلاهما أقام فناً أقرب ما يكون لرمز الطفل.

ثم ألقى د. **عبدالمنعم تليمة** كلمة أشار فيها إلى تجربته مع شعر **حجازى** منذ أربعين عاماً فى صدر الشباب، وإلى أن **حجازى** الباقى فى ثقافتنا لابد أن يعيدنا إلى الأصول أو إلى شىء من الأصول، وعبر عن رأيه فى أن الفن يرتبط فى كل أنواعه وتطوره بمراحل متطاولة جداً من حياة المجتمع وليس بلحظات سريعة، والفن استراتيجى بهذا المعنى.

وطرح د. **تليمة** السؤال: ما التجديد؟ وهو عنده أمر بالغ الخطورة ولكن ذلك هو ما لا يدركه اليوم صغار الكتبة. فالشعر العربى الحديث تجربة لا تزال فى طور التكوين وما يشغل **البارودى** شغل **حسن طلب**، إن الشعر العربى الحديث تجربة حية متواصلة لا تزال فى طور التجريب. وإن حاولنا أن نبين عمل **حجازى** فهو صاحب معجم يعكس التطور الحقيقى للغة العربية، وهو يفتح باباً خطيراً فى اللغة عن طريق الإبداع الشعرى، والصورة الشعرية عنده ليست مؤسسة على المجاز وحده ولكن مؤسسة على وعيه الجمالى بالإبداع الفنى أصلاً.

فى شعره يكون على الناقد أن يبذل جهداً موازياً لجهد الشاعر فهذا أدنى لروح الشاعر العصرى. ثم ألقى الشاعر **عبد المنعم رمضان** شهادة قال فيها: الشعر الذى نعرفه ليس هروبا من هوية الشعر فهو يدرك أن الحقيقة صغيرة، متواضعة والأنا صغيرة متواضعة، .. الشعر الذى نعرفه هو ابتهال دائم ضد إمكانية الشرك بالإنسان ضد إمكانية قتل الآخر حتى لو كان مع تمجيده، لأن الشاعر الذى نعرفه يريد أن يكون أبا لقابيل وهابيل.. الشعر الذى نعرفه يؤمن بالحق الصريح لكل إنسان فى اللذة والفرح. أما الشاعر الذى نعرفه فقد كتب شعره ليكون شعره.. أعاد النظر وكتب مرثية للعمر الجميل لأنه ماهر منذ اكتشف أن **ما يحدث هو الأسوأ، ولأنه** تأكد أن جريمة الشاعر الكاذب أفدح من جريمة السياسى الكاذب.

ثم ألقى الدكتور **محمد بدوى** كلمة قال فيها.. إن **حجازى** واحد من أصحاب المشاريع الشعرية العربية الكبرى التى انبثقت بعد الحرب العالمية الثانية وما زالت موجاتها متدفقة وأن يكون الشاعر ذا مشروع شعرى على هذا القدر فهو واحد من سادة لغته. هذه اللغة البعيدة والموغلة فى القدم، والتى تعرقل الشاعر المتميز. فهو يحمل على كاهلها تاريخا طويلا من الشعراء الكبار. **فحجازى يُبقى الشعر الحقيقى** قادرا على أن يفجر فينا الشعور بالحياة. ويبقى الشعر خلاصا حقيقيا.

وقبل أن يبدأ الشاعر فى إلقاء قصائده على الجمع الكبير الذى ازدحم به الأتيليه، ألقى الشاعر **حسن طلب** قصيدة جديدة له مهداة إلى الشاعر المحتفى به **أحمد عبدالمعطى حجازى**، يقول فى بعض أبياتها:

يا أيها العربى: لا .. لا

هجرتك شخصا فرتنى

لكنها وافته خيالا

فارسم هلالا

ارسم هلالا واتخذه مطية

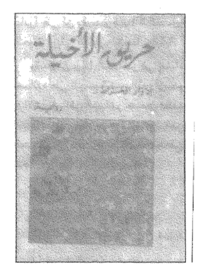
واعقله واتكل اتكالا

ثم بدأ «حجازى» فى إلقاء نخبة من قصائده منتقاه ـ بحيث تبين تجربته الشعرية منذ ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) حتى ديوانه الأخير (أشجار الأسمنت)، بالإضافة إلى بعض القصائد التى كتبها فى السنتين الماضيتين ولم تظهر بعد فى ديوان.

لقد كانت واحدة من الندوات الحقيقية الجادة، التى أقبل عليها الجمهور بشكل فاق التوقع، ولعل فى ذلك درساً لكل القائمين على تنظيم الندوات.

مديحة أبو زيد

الرواية والإصدارات الجديدة



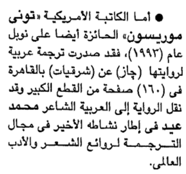
فى هذا الجزء الثالث والأخير من ملف (الرواية الآن)، نقدم للقارئ قائمة مختارة مما وصل إلى المجلة من الأعمال الروائية التى صدرت حديثا:

● (شعب يوليو) عنوان الرواية الجديدة التى صدرت ترجمتها العربية عن (الدار المصرية اللبنانية) للكاتبة العالمية «**نادين جورديمر**» من جنوب أفريقيا وهى التى حصلت عام (١٩٩١) على جائزة نوبل، نقل الرواية إلى العربية الكاتب «**أحمد هريدى**» فى أسلوب مشوق وعبارة رصينة وبسيطة فى الوقت نفسه، تقع الرواية فى (١٩١) صفحة من القطع المتوسط. وقد صمم الغلاف ورسم اللوحات الداخلية الفنان «**محمد حجى**».

● أما الكاتبة الأمريكية «**تونى موريسون**» الحائزة أيضا على نوبل عام (١٩٩٣)، فقد صدرت ترجمة عربية لروايتها (جاز) عن (شرقيات) بالقاهرة فى (١٦٠) صفحة من القطع الكبير وقد نقل الرواية إلى العربية الشاعر **محمد عيد** فى إطار نشاطه الأخير فى مجال الترجمة لروائع الشعر والأدب العالمى.

● أما الروايات العربية، فقد صدر منها عدد غير قليل فى الشهور الأخيرة ومن أهم هذه الروايات (حريق الأخيلة) **لإدوار الخراط** وقد صدرت الرواية عن دار المستقبل بمصر ومكتبة (المعارف) ببيروت فى (٢٣٥) صفحة من القطع المتوسط.

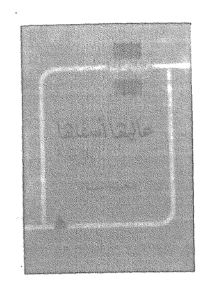




● ومن الروايات المهمة الأخرى رواية (الحب فى المنفى) **لبهاء طاهر** الذى عاد إلى القاهرة بعد رحلة عمر طويلة فى أوروبا، صدرت الرواية عن دار (الهلال) بالقاهرة.

● وفى سلسلة (الرواية العربية) التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب صدرت روايتان، الأولى (السكة الجديدة) **لسعيد بكر**، والثانية (عاليها أسفلها) **لسعيد سالم** الذى فاز هذا العام بجائزة الدولة التشجيعية فى القصة.

● وعن الهيئة المصرية العامة للكتاب أيضا صدرت رواية جديدة **لربيع الصبروت** بعنوان (سبيل سيد

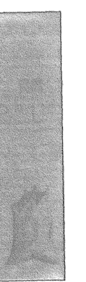


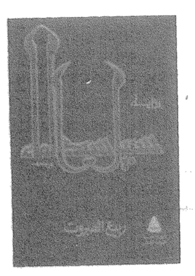
الماء)، وهي الرواية الثالثة له بعد (قبض الحمر) و (على هامش النص).

● وعن اتحاد الكتاب الفلسطينيين صدرت رواية جديدة بعنوان (الحواف) للقاص والروائى الفلسطينى **عزت الغزاوى** تدور أحداث الرواية بين الأرض المحتلة والأردن وتقع فى (١٤٠) صفحة من القطع المتوسط.

● ومن سلسلة (أدب الحرب) التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، صدرت ترجمة عربية لرواية (الانهيار التام) للكاتب الإيطالى «**كورزيو ما لابارتا**» قام بالترجمة «**فريد كامل**» وتقع الرواية فى (٨٦) صفحة من القطع المتوسط..

● صدر الجزء الثانى من الأعمال الكاملة للروائى والقاص **سليمان فياض** عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وكان الجزء الأول قد صدر من الهيئة قبل عامين.







مارسيل عقل

فرنسا تستقبل الصيف باحتفالات «عيد الموسيقى»

لو قدر للإنسان أن يبتكر عيدا، فأى عيد يبتكر؟ وكيف يكتسب العيد المقومات اللازمة ليكتسى طابعا شعبيا يمكنه من الاستمرار والتواصل عاما بعد عام؟ فلكى يصبح العيد عيدا، لابد أن يحظى باعتراف المحتفلين ومشاركتهم.. الفرنسى **موريس فلوريه** استطاع تحقيق هذا الحلم عام ١٩٨٢ بابتكاره «عيدالموسيقى» الفريد فى نوعه فى العالم عندما كان مديرًا للرقص والموسيقى فى عهد وزير الثقافة الفرنسية آنذاك **جاك لانغ**. والعيد كناية عن دعوة عامة توجه لكافة الفرق الموسيقية الفرنسية والعالمية للعزف والغناء فى شوارع فرنسا وساحاتها وحدائقها. كما ينتهز الفرنسيون هذه الفرصة للخروج من منازلهم والتنزه فى الشوارع لتذوق الموسيقى والتمتع بالغناء مجانا احتفاء بقدوم الصيف فى الحادى والعشرين من يونيو الذى يصادف أيضا أطول نهار فرنسى حيث تشرق الشمس خمس عشرة ساعة متواصلة من الرابعة صباحا وحتى الثامنة مساء.

ولقد أصاب العيد نجاحا ضخما ليس على الصعيد المحلى فحسب بل وعلى الصعيد العالمى أيضا، إذ اقتفت ثمانون دولة فى أوروبا وأفريقيا والمحيط الهندى وكندا والولايات المتحدة الأمريكية وأسيا وأوقيانا أثر فرنسا وأرست عيدا شعبيا للموسيقى على النمط الفرنسى.

هذا، وأحصى المعنيون أربعة عشر الف احتفال وعرض موسيقى في فرنسا وحدها توزعت على كافة المناطق الفرنسية دون استثناء.

وحظيت العاصمة الفرنسية باحتفالات أحيتها مجموعة متنوعة من الفرق الموسيقية والغنائية العالمية توزعت على شوارع العاصمة وساحاتها العامة ومتاحفها ومؤسساتها الثقافية، الخ... مما حدا ببعض الفرنسيين إلى التنقل من حى إلى آخر، أو التنزه مطولا فى الشوارع الصاخبة للاستماع إلى أكبر عدد ممكن من الفرق المختلفة.

لم تستثن العاصمة الفرنسية أى نوع من أنواع الموسيقى والعزف ولم تنس استضافة الفرق الفنية من كافة بلدان العالم. فالحشود عديدة ومحبو النغم لايحصون ـ من الموسيقى الفرنسية القديمة إلى الموسيقى الحديثة مرورا بالروك والبوب والجاز وموسيقى الستينيات وفرق الأوركسترا العالمية الروسية والفرنسية والألمانية، إلى العروض الهندية وإلى الأغانى المصرية والأرجنتينية والبرازيلية والفرق الأفريقية. من أيرلندا والسويد والدانمارك إلى إسبانيا والبرتغال والمغرب العربى والشرق الأوسط وآسيا وأمريكا وأوقيانا.

أحيا أمسية الحى الثالث عازف العود **حسين المصرى وحورية عايشى** التى أطربت الجموع بأغانى أوراس البربرية وفريق عمران برفقة **احمد شكالى** وفريقه الموسيقى الذى نال إعجاب الحشد بإيقاعاته الموسيقية الديناميكية على أنغام العود والكمان وآلات النقر.

الحى الرابع لم ينس الأطفال، فخصهم بحفلات بدأت باكرا لكى تسمح لهم بالمشاركة فى العيد، بل وباستعمال بعض الآلات الموسيقية وتجربة انغامها وسط أجواء من الموسيقى الحديثة والكلاسيكية على السواء.

كذلك غنت **بهيجة رحال** اجمل موشحاتها الأندلسية وعزفتها على أنغام العود برفقة فرقتها الموسيقية المؤلفة من عازفى الكمان والعود والدربكّة والقويتر.

الحى الخامس جمع موسيقى العالم أجمع فى ساحاته وحدائقه وكذلك على متن زوارقه الراسية على نهر السين أو تلك التى أبحرت من نهر المارن باتجاه السين حاملة فرقا موسيقية متنوعة.

سهرة معهد العالم العربى امتدت حتى الفجر وجمعت المئات من الفرنسيين والعرب الذين تحلقوا حول المنصة التى أقيمت وسط ساحة المعهد الفسيحة. وتميزت بأمسية حافلة مع تيارات الموسيقى الانصهارية وهى حركة موسيقية معاصرة مؤلفة من خليط فنى عربى وغربى. وأحيت الحفل فرقة (غنيوة) بمرافقة الجازمان، وفرقة الروك: «نملة» وهى خليط من الفرنسيين المنحدرين من أصل مغربى ثم الدف الجزائرى مع فريق «يتبالن» والراى مع **شاب طاهر وحسيبة عمروش**، الخ....

ومهما كانت الموسيقى مختلفة، رفيعة المستوى أو بدائية، إلا أنه من الصعب أن نتخيل العالم دون موسيقى، لقد عرف الإنسان العديد من الأنظمة والمجتمعات البشرية التى تختلف الواحدة عن الأخرى إختلافات جذرية أحيانا، إلا أنه لم يعرف مجتمعا لم يكن فيه للموسيقى أو الإيقاع مكانة ومركز مرموق. فالإنسان لم يتصور مجتمعا دون لحن ودون عازفى نغم. ذلك أن تطلعه إلى السعادة وحاجته إلى التعبير دفعت به إلى إعلاء شأن الشعراء والعازفين على مر العصور. وإذا كان لعيد الموسيقى من معنى فهو كناية عن قدرة الإنسان على

الإبداع وحاجاته إلى السلام الداخلى وإلى مشاركة الآخر ذلك الشعور بالرضا والسعادة الذى تغدقه الألحان على مستمعيها والمستمتعين بها.

فى إطار برامجه الثقافية، قدم معهد العالم العربى فى ١٥ يونيو الماضى «يوميات مجنون»، مسرحية من تأليف **غوغول** وإخراج **وليد القوتلى**. وهى عبارة عن مناجاة رائعة للمجنون الذى مثّل دوره الفنان القدير **محمد بسام الكوسا**.

والقصة كتبها **جوجول** عام ١٨٣٤ فى سانت بطرسبورج. وبطلها إنسان «صغير» يعيش على هامش مجتمع تلك المدينة المقسوم بحدة إلى طبقتين أساسيتين واحدة تمتلك كل شىء وأخرى لاتمتلك شيئا، تفصل بينهما أسوار عالية لامرئية لايمكن حتى مجرد التفكير بتجاوزها.

وهى للوهلة الأولى سيرة إنسان مريض العقل يتفاقم مرضه حتى يودى به للجنون. البطل يبدو للوهلة الأولى بسيطا بل ولديه قدر كبير من البلاهة والرضى بقسمته وقبول مستسلم لوضعه الاجتماعى. إنسان مثير للسخرية، منبهر بالطبقة الاجتماعية رفيعة المستوى التى تتطلع إليه باحتقار. إلا أن سخريتنا لاتلبث أن تتيبس على الشفاه، عندما نكتشف اننا أمام إنسان مرهف المشاعر واسع الإدراك وعميق الرؤية. إنسان محكوم عليه أن يبقى فى حضيض المجتمع حيث كل الآفاق مسدودة وكل الدروب تقود إلى مزيد من البؤس والقهر والعزلة. ومع إدراكنا لحجم المشكلة تأخذ المعاناة أبعادا لاحدود لها، يبدأ التعاطف مع عفوية المجنون وصدقه وسعة خياله ونرى أنفسنا نشاركه الهموم ونتحسس معه الضيق والاختناق.

هى إذن رحلة فى ملكوت الجنون، يمسك **جوجول** عبرها مبضع الجراح ليعرى من خلال بطله هذا المجتمع المريض المتخلف. ونقف وجها لوجه أمام مفارقة مأساوية: فبقدر ما يتطور المرض لدى بطلنا، بقدر ما تتنامى لديه القدرة على الفهم والاستيعاب. رحلة مدهشة تؤدى إلى فيض من الوعى عبر تلاشى العقل وانطفائه.

استطاع **محمد الكوسا** أن يجعلنا نرى بعيون المجنون، المستنقع الآسن الذى يغمر الحياة والناس والآلة الاجتماعية المهترئة الصدئة التى تطحن الأجساد والأرواح. أداء رفيع جعلنا نتحسس معه الجوع ونشهد على التخمة التى تصيب الآخر. نشم رائحة النتن التى تنتشر فى كل مكان.

وإذا كان **جوجول** أراد نقلنا من الفردى إلى الاجتماعى، من البسيط إلى المركب، ومن الخاص إلى العام، فإن أداء **الكوسا** استطاع أن يكون وسيلة هذا النقل الجماعى الذى استطاع أن يستأثر بانتباه الحضور وتفاعله التام لأكثر من ساعة. فلقد استطاع المشاهد أن يتفاعل مع الإنسان البسيط وأن يرافق تطوره الفكرى ومنطقه الفريد وأن يتابع كافة المراحل التى دفعت به إلى التطرف الفكرى واللاعقلانية. أداء جعل الجمهور ينزلق مع الممثل من عالم الاستسلام والقبول إلى عالم الرفض المطلق وجعله أخيرا يرافقه فى رحلته الأخيره ليرحل معه «بعيدا، بعيدا عن هذا العالم»...

محمد الكوسا خريج كلية الفنون الجميلة بدمشق، عمل فى مسرح الهواة بحلب فى المسرح

الجامعى بدمشق. مثّل العديد من المسرحيات والأفلام. وفاز بجائزة أفضل ممثل فى مهرجان الأفلام العربية الذى أقيم فى معهد العالم العربى عام ١٩٩٤.

المخرج **وليد القوتلى** هو خريج المعهد العالى للفنون المسرحية - قسم الإخراج بصوفيا. أخرج العديد من المسرحيات. وعمل فى المعهد العالى للفنون المسرحية بدمشق منذ الفترة الأولى لتأسيسه مدرسًا لمقرر التمثيل ومقرر مبادئ الإخراج والمختبر المسرحى ثم رئيسًا لقسم التمثيل حتى عام ١٩٩٢. كما أخرج عددا من المسرحيات ومسلسلات الأطفال فى التليفزيون السورى.



محسن مطلك الرملي

أوكتافيو پاث يكتب عن الهند وينال جائزة إسبانية

الحائز على جائزة نوبل الأدبية، الشاعر المكسيكي **أوكتافيو پاث** نال هذا العام أيضاً جائزة إسبانية كبيرة هي جائزة « **كابيا**»، فجاء إلى مدريد وتسلمها وسط احتفال تكريمي كبير حضرته الملكة صوفيا ووزيرة الثقافة وعدد غفير من الأدباء والفنانين والصحفيين، كما شهدت هذه المناسبة إصدار طبعة خاصة من كتابه الأخير «لمحات من الهند» الذى سجل فيه انطباعاته ورؤيته حول الهند التى أمضى فيها عدة سنوات سفيرا لبلاده... وفى هذه المناسبة ايضا حمل **أوكتافيو پاث** معه فيلما على شريط فيديو سجله فى المكسيك هذا العام ليقدم نموذجا لدعوته إلى امتزاج الفنون وخاصة الشعر والسينما والتليفزيون، حيث يجمع بين الصور واللغة فى قصيدته «أبيض» التى كتبها فى الهند سنة ١٩٦٦ واصبحت احد اهم الأعمال العميقة فى تجربته الشعرية.

فى هذه المناسبة التى عرضت فيها قصيدته المصورة اكد **أوكتافيو پاث** «أن قصيدة المستقبل لن يقتصر وجودها على الكتاب» وقال مدير مركز القراء فى مدريد: إن المركز سوف يقوم بإنتاج ثلاثة أعمال اخرى **لأوكتافيو پاث** تحت عنوان «ثلاثة طرق إلى الهند»....

وفى كلمته حول كتابه الأخير «لمحات من الهند» قال **پاث** «إن المؤلف لا يمكن أن يتحدث عن عمله من موقع سلطة وإنما يتحدث عنه من موقع القارئ» وقال: «لقد كتبت هذا الكتاب وفاء لدين رحلتى إلى الهند»، حيث يتذكر الشاعر إقامته هناك والتى كتب عنها موجزا أوضح من خلاله رؤيته على امتداد الكتاب، فيناقش فى الفصل الأول موقفه الشخصى الذى كان له أثر فى انطباعاته الأولى إلى أن أخذ يتكيف والثقافة الهندية، وفى الفصل الثانى يقول «أردت وصف المجتمع الهندى وتراثه الذى يتألف فى معظمه من الديانة

الهندوسية والديانات التوحيدية وعلى رأسها الإسلام. وأردت أن أصف كيف يتعايشون دون أن يكونوا على خلاف دائم». ومن الأعمدة الأخرى التى اعتمد عليها **أوكتافيو باث** فى وصف المجتمع الهندى نظام الطبقات والأنساب «إنه نظام مدهش لامتداده على مدى أكثر من الفى عام ولأنه يدل على فكرة من نوع قد تأسس بلا سلطة ولا سياسة ولا اقتصاد». بالنسبة **لباث** ينبغى تمييز ذلك بوضوح عن النظام الطبقى. من جهة أخرى عبر الشاعر عن عنصر آخر فى الهند ومجتمعه الذى هو طبيعة التعايش فى ظل لغات متعددة، وهنا يتذكر **باث** «إن الذى يحدث فى الهند الآن هو نفسه ما كان يحدث فى المكسيك فى عهد ما قبل الاستعمار حيث تعايشت - بشكل أفضل أو أسوأ - الكثير من اللغات، ومنذ الغزو الإسبانى أصبح للمكسيك لغة واحدة فقط» وأشار **باث** إلى أنه فى «لمحات من الهند» يناقش أيضا المشروع الوطنى لذلك البلد الآسيوى، ويشير إلى التناقض الظاهرى الذى من صوره أن الإنجليز كانوا أول من أدخل الافكار الديمقراطية إلى الهند، ثم عادوا ليصبحوا ضدها وبشكل يتناقض والواقع الذى فرضوه على الهند، إلى جانب الدعوة إلى إحياء ماضيها وإعادة تأكيده. كلاهما تناقض ظاهرى غريب ولكن الأخير - بالنسبة **لباث** - مشابه لدخول الفكرة الحديثة إلى المكسيك خلال عهد الملك كارلوس الثالث، أو حتى التحديث الخاص بإسبانيا والذى انتقد الماضى وامتدحه فى الوقت نفسه... الحائز على نوبل تكلم أيضا فى كتابه «لمحات من الهند» عن الثقافة الهندية وقال: «إن الفكرة الرئيسية فى الموسيقى وفى الرسم والأدب الهندى هى ذاتها التى فى التفكير الهندى، الا وهى: التحرر».

بلا خلاص

يضيف **باث** «إن الهنود مثلنا: لديهم فكرة سلبية عن حال التعساء من الناس فى الأرض، والذى لا يمتلكونه هو فكرتنا عن الخلاص. دينهم لا يمتلك مخلصا وبالنسبة لهم: فإن الجسد هو حليف الروح. فى الجانب الآخر: التقشف وممارسة الرياضة علاقتهما ضيقة جدا كما فى الهند».

أوكتافيو باث امتدح الطبعة التى أصدرها مركز القراء فى مدريد وعبر عن سروره بالصور التى رافقت كتابه «لمحات من الهند» فقال: «لقد أضىء النص واقعيا بنماذج من الفن الهندى مركزا على الجسد وعلى الدين الذى ليس لديه تخوف من الجنس... نماذج من الفن الإسلامى التى يُغطى الجسد فيها، وجاء بنماذج من فن الزخرفة العربية «أرابيسكو» والخيال، ومع صور لشخصيات من التاريخ الهندى منذ القرن السادس عشر».

الآن .. تعالوا لتشاهدوا القصيدة

.. «تعالوا حضراتكم لتشاهدوا القصيدة» بهذه الكلمات أراد **باث** أن يعطى أهمية لدعوته التجريبية التى أرادها فى كل إبداعه، بواسطة التوحيد فى العمل نفسه بين الكلمة والصورة والصوت. **أوكتافيو باث** وجه دعوة للمبدعين «إلى أن لا تبقى القصيدة فى الكتاب بل يجب تعلم استخدام هذه الأدوات الضارة: الفيديو، التليفزيون والسينما.. التى بإمكانها أن تستخدم كأدوات نافعة» وقدم فى «الفيديو» قصيدته «أبيض» التى كانت مصحوبة بالموسيقى

والصور القديمة من الثقافة الهندية.

وقبل ابتداء العرض بقليل أوضح **پاث**: بأن قصيدته مثل رحلة تبدأ بالصمت السابق للكلمة «الصمت الذى قد لا يعنى شيئا.. وإنما هو ما قبل المعنى» والذى ينفذ فى الصمت أيضا بعد الكلمة «صمت ملىء بالأحاسيس» بالنسبة **لپاث**: قصيدة «أبيض» هى «رحلة الكلمة» قال الشاعر «الصمت الذى يسبق لايعنى شيئا، والذى يأتى بعد.. ماذا يعنى؟» **پاث** أكد بانه لا يعرفه ولكن.. نعم، أراد رسم هالة خاصة حول أسلوبه منذ بداية مقطع القصيدة: «الكلمة رأس اللغة/ مجهولة/ لم يُسمع بها/ لا نظير لها/ حبلى/ باطلة/ بلا عمر» وحتى المقطع: «الصمت/ هو من نسيج اللغة».

وكما يبدو فى القصيدة نفسها «الشفافية هى كل ما تبقى» ولكن فى المنتصف، بين السكوتين يبقى إدراك الحقيقة الكلية للتفكير... قال **پاث**: «الإحساس، الإدراك، التصور، الفهم» الذى توحد فى قصيدة «أبيض» مع مختلف الجهات والألوان والعناصر «الأصفر. النداء الذى يظهر فى البداية، الإحساس ثم الماء الذى هو الدم بالنسبة للهندى (الماء هو دم العالم). الأحمر هو الأساس، بعد ذلك تأتى الأرض.. العنصر الخصب، الذى سيخضر، وفى النهاية الحق، مع الأزرق وعنصره الهواء».

روى الشاعر انه «عندما رأيت القصيدة مطبوعة فكرت فى أنها تحتاج إلى الرؤية التى توحدها مع الصوت» بشكل أو بآخر.

منذ ١٩٦٧ والفكرة لم تكف عن أن تطل على إحساسه حتى قرر أن يجعلها موضع التنفيذ آخذا فى الاعتبار «أن الشعر كان محكيا قبل أن يكون مكتوبا، وعنصره الأساسى هو الإيقاع الذى قد لا يظهر فى النص المكتوب».

پاث اقر بأن «القصيدة يجب أن تعود إلى ما كانت عليه، إلى الكلمة المنطوقة.. شىء ما لا يمكن أن تفعل مثله القصة أو الرواية» ودعا إلى أن تتوحد القصيدة مع السينما والتليفزيون، مع وسائل الاتصال البصرية «إنها قواف بصرية، ستشكل جزءا من النص ولن تؤثر على وضوحه، بل ستكمله مع نفسه فى وحدة إبداعية» قال: «إنها دعوة بإمكانها أن تفتح طريقا لأجل الشعر فى المستقبل، شعر لا يتحدد وجوده فى الكتاب فقط».

كان إذن ـ عندما سكت ـ صمتا مفعما بالإحساس.... أطفىء النور وظهرت نقطة بيضاء مثل «كلمة فى رأس اللغة». الشاشة أيضا كانت كلمة والضوء الساقط قواف وشبه تنفس. وصوت **أوكتافيو پاث** يتبدل من نغمة إلى أخرى يرافقه أحيانا صوت **إدواردو لينالده وكييرمو شريدان**... بدأ جولته بصمت، من ضوء إلى آخر... صمت مُطرز بالموسيقى الشرقية. يحاكى عزفا وصورا هندية «Tantrica». لغات مركبة تنصب أيضا فى صمته الخاص المحمَّل بالمعنى... فى النهاية تزول اللغات، ربما لأنه كما قال **(خواروث)** لا نمتلك لغة للنهايات ولكن نتعلم أن «العالم/ اصنعه بتصوراتك/ مليئاً بالموسيقى/ جسدك/ مفهوما مِنْ قبل جسدى/ نظرة/ زوال/ أعط حقيقة للنظرة».

السيدة الملكة..

أيها السادة، أيتها السيدات.

جائزة «ماريانو دى كابيا» منحت حتى الآن للكتاب الإسبان فقط، أما اليوم فالحاصل عليها هو من امريكا اللاتينية. وهذا الحدث يؤكد ما نعرفه جميعا وهو: أن الوطن الحقيقى للكاتب هو لغته، لغتنا، اللغة الإسبانية، التى تشمل امماً كثيرة، كل واحدة منها تختلف عن الأخرى ولكنها جميعا - مع الاختلاف فى اللهجات - تتكلم اللغة نفسها.

امتنانى - ولماذا لا اقوله؟ - ورضاى جاءا لعدة أسباب سأحاول ذكرها هنا: الأول: لاسم الجائزة الذى يحمل اسم الصحفى الكبير **ماريانو دى كابيا**. الثانى: لمعناها، حيث إن تاريخ الجائزة قد ارتبط بجزء مهم من تاريخ الأدب الإسبانى فى القرن العشرين. الثالث: تقرير لجنة التحكيم الموقع من قبل مجموعة من الكتاب الذين كنت اقرأ لهم وأعجب بهم منذ عدة سنوات. السبب الرابع: بلاغة خطاب السيد **كيرمو لوكادى تينا** (رئيس الصحافة الإسبانية) الذى أشكره شكرا عميقا على كلماته الكريمة التى خصنى بها. الخامس: كلمات (الشاعر) **بيرى خيمفيرير** التى أثرت فى مشاعرى ومازلت أخشى أن تكون مجاملة - أكثر من اللازم - لصديقه العجوز... صداقتنا ابتدأت عندما استلمت - منذ ما يقارب ثلاثين عاما - كتابا من شاعر شاب غير معروف «احترق البحر»، قرأته بإعجاب وحماس. أشاركه بالتشاور حول هاتين الكلمتين: الإعجاب يولد قبل الأستاذية، فالفن من الكاتب، والحماس أكثر صعوبة.. برغم فى مواجهة حقيقة كتابته وحقيقة إنسانيته. السادس: والذى يمكن أن يعتبر الأول هو: حضور **لويس ماريا انسون** الذى فتح لى أبواب صحيفة ABC ولا يقل عن ذلك أهمية ما أعطانا إياه.. **ماريا خوسيه** وأنا وهو: هدية صداقته الكريمة... تكلمنا مرات كثيرة وطوال ساعات عديدة حول التاريخ والسياسة وكذلك حول كل ما يتعلق بالشعر.

هذا الامتزاج - غير العادى - فى شخص واحد: عالمان، أحدهما الصحافة والآخر الشعر، حملانى على لمس نقطة ذاتية وعامة فى الوقت نفسه... أنا (أو أريد أن أكون) شاعرا كما أنا، (أو أريد أن اكون) صحفيا. فى بداية شبابى، عندما كنت مراهقا كتبت قصائد ومازلت اكتبها، وفى شبابى المبكر أيضا بدأت نشر المقالات والآراء فى الصحف اليومية والمجلات.

هذان النشاطان لا يتعارضان.. بل أنهما يتكاملان احيانا... يتكرر سماعى للقول: إن الزمن الصحفى هو زمن آنى بينما زمن الشعر هو أعوام وقرون. أجل ولكن من المؤسف اتخاذ هذا الرأى دليلا للإدانة، فالصحافة والرواية والشعر كلها أجناس أدبية مختلفة وكل منها يعمل وفق منطقه الخاص وجمالياته، وبلا شك فإن الثلاثة يعيشون فى مسيرة مشتركة. وهذا ما تؤكده - بشكل خاص - مسألة الصحافة والشعر، حيث إنهما وقبل كل شيء يتشابهان فى الإيجاز فلا احد يكتب مقالة أو قصيدة من ألف صفحة.

المقالة تتميز بسرعتها ولغتها المباشرة وخاتمتها: وحضور هذه أو تلك، هو حضور آنى وهو ما يحدث الآن فى أيامنا الحاضرة.

أما الشعر فتكفى مقارنة الشعر الحديث مع شعر الماضى من أجل فهم نقاط الاختلاف التى تبين أن المقالة تظهر أيضا فى القصائد التى كتبت فى القرن العشرين، وأن البيان

العجيب وبلاغة شعرائنا الباروكيين التى تفخم وتؤكد وتدور لأكثر من مـــرة ولا تقل عنهــــا فـى ذلك رومـانسـيـاتنا القـديمة المفـعـمـة بالحسية والشرود لمرات غير قليلة. كل ذلك قـد اختـفـى بشكل كـامل تقـريبـا من القـصـائد الواقـعـيـة الحديثة، وأصبح «الإسهاب» ذنبا لا يغتفر لأى شاعر من عصرنا، وكذلك الإغراق فى الرمز وتقديس الطقوس الغـيـبـيـة والكهنوتيـة للديانات الغامضة...

الشعراء المعاصرون اكتشفوا الحياة اليومية، المدهش اليومى، الذى يحدث بين الضجيج فى شارع وعزلة الشاعر فى غرفة فى مبنى مجـهـول. الشـاعـر عـاد مكتشـفـاً للأعماق النفسية والاجتماعية. وليكون «المخـبـر الصـحـفـى» عن حركات الوجدان الداخلية فى نفسه، والمؤرخ اليومى للازدحامات المدنية وتلك الجـزر التى فى بحـر المدينة، الزوجان العاشقان. إن أكثر الأشياء تأثيرا فى شـعـرنا هى: السـينما والصـحـيـفـة: المونتـاج، التـقـارب، الاختصار، كسر التواصل الزمنى والحضور المتزامن لمساحات متعددة وأوضـاع مـتـناقـضـة ومـضـاف إلى ذلك: الطباعة.

«مالارميه» اعترف ذات مرة بأن الصـفـحـات اليومـيـة على اخـتـلاف أشكالها وعناوينها كانت تستلهم من الحال «un coup de dés».

.. والبـقـاء؟. المقـالات لم تكتب لتبقى وإن كان بعضها وهو الأفضل - بدون شك - يبقى حيا. وهذا الشىء نفسه يحدث مع القصائد أيضا... إن الشعر المعاصر الجيد قد نهل من الصـحـافـة وهذا طبـيـعى. الصـحـف اليومية ووسائل الاتصال الأخرى - راديو وتليـفـزيون - أصـبـحـت هى الشكل الذى فـيـه يظهـر أو يخـتـفـى التـاريخ، وإذا أردنا مـعـرفـة بعض مما يحدث اليوم فعلينا أن نقرأ فى الصـحـافـة التى مـازلنا ندرج الكثير منهـا تحت تصنيف الأخبـار، توضح حـقـائق وقـوى غـيـر بارزة بالكاد نلاحظها، وهنا قد يكمن مـا يسـمى غالبا بـ «الصدفة التاريخية» والذى يسـمـيـه القـدمـاء - ربما بكثـيـر من الحكمـة - «حظاً»، العـامل المفـاجىء. مثال ذلك: اثنتان من أكبر القصائد فى قرننا «zone» لأبولنير و«The waste Land" لإليوت اللتان نشرتا فى مطبـوعـات سـيكون من المبـالـغـة تسـمـيـتـهـا «صـحـفـيـة» أو تـاريخـيـة، وعلى العكس من ذلك نجـد التـأكـيـد على مقالة لأورتيـجا أو أونامونو أو تحـليل لأوخـنـيــــو دورس أو لبـرجـامين الذين وضـعـوا شكلا دقـيـقـا للقـصـيـدة، ومـاذا أقـول عن رامـــــون جـــــومث الذى أنعش صفحات الصـحـف اليومية والمجلات بأسلوب يمطر بذورا محملة بالمعانى؟

إن كل كـــاتب لديه فـكرة عن الكتـابة. وبالنسـبـة لى يعـجـبنى أن أضع بعض القـصـائد فـيـهـا الخـفـة والجاذبية والقدرة على تغيير الرأى التى يتسم بها مقال صحفى جيد... وأن أضع كـمـيـة من المقـالات فـيـهـا التلقائية والدقة والشفافية التى تتسم بها القصيدة.

عادل البطوس

رحيل الحنطية *

● وتفجرت أحشاء البيت الفنى - كما تقول شقيقتها سعاد فى نعيها - واختلطت الجثث باللوحات والدماء بالالوان وبرز من بين الحطام وجه الفنانة الجميل إلى جوار لوحتها الاخيرة التى كانت تعمل فى لمساتها الأخيرة وتصور فضاء يتدرج فيه البياض حول أرض مملوءة بالشروخ التى تنبثق منها الدماء الساخنة وكأنما الفنانة قد ارادت أن تترك لنا نبوءتها قبل الرحيل..!!

تعد ليلى من طليعة الفنانات العراقيات المتميزات ومنهن: بتول الفكيكى - بهيجة الحكيم - منى شمس الدين - نضال الأغا - عشتار جميل - مديحة عمر - نزيهة سليم وغيرهن من رائدات حركة الفن التشكيلى العراقى..

تخرجت ليلى من أكاديمية بغداد للفنون وانجزت عدة معارض وحصدت عدة جوائز أبرزها عالمياً: جائزة الرسام خوان ميرو الإسبانية وعربيا جائزة البينالى التقديرية فى الكويت ولوعدنا لطفولتها نجد إنها حصلت على جائزة الاطفال العالمية الهندية فى الفن التشكيلى؛ فهى ترسم منذ نعومة أظافرها بحكم نشأتها فى بيت فنى فوالدتها فنانة وشقيقتها



التى تعيش فى المهجر فى هذا المناخ الفنى ترعرعت الفنانة حتى وصلت إلى أكبر المناصب القيادية فى الفن التشكيلى العراقى الا وهو إدارتها لمركز صدام للفنون الذى يعد من أكبر الصروح الفنية فى الشرق بعد أن نجحت فى إدارة قاعة الرواق للفن التشكيلى ببغداد.

ومركز صدام منذ افتتاحه أوائل ١٩٨٦م وهو يثرى الحركة التشكيلية من معارض ومسابقات؛ وقد نظم أكبر تجمع للفن التشكيلى بإقامة مهرجان بغداد العالمى للخط العربى والزخرفة الإسلامية عام ١٩٨٨م للعرب والاجانب ونالت خلاله جائزة الكوفة العالمية للزخرفة الإسلامية. وكانت المرأة قضية محورية فى لوحاتها تأخذ عدة أشكال، لعل شكل المرأة/ الوطن/ الأرض أبرز هذه الأشكال؛ تقول :

(الأرض امرأة والوطن؛ وأنا أستعرض من خلال لوحاتى ورسمى للمرأة بعفوية تميزنى وتصل إلى حد الجرأة، أعرض معاناتى كامرأة فى زمن الحرب ومعاناة الأرض فى زمن الحرب ومعاناة الوطن)

الوطن الذى استشهدت على أرضه والأرض التى ارتوت بدماء الفنانة وزوجها ومربية أطفالها و.....! حين تفجرت أحشاء البيت الفنى فى حى المنصور ببغداد واختلطت جثث الأبرياء باللوحات ودماء الأبرياء بالألوان وبرز من بين الحطام وجه الفنانة الجميل إلى جوار لوحتها الأخيرة...!!

* استشهدت الفنانة التشكيلية العراقية ليلى العطار مدير عام مركز صدام للفنون إثر قصف حى «المنصور» - أرقى أحياء بغداد - الذى تقطنه فجر الأحد ٢٧/٦/١٩٩٣م... !!!

رحيل الحنطية!

إلى روح الفنانة ليلى العطار شاهدة وشهيدة

ارسم سوسنة
من شمع الوركاء أشكلها
شاعرة اللون
تبارك بالطين القدسى عذارى ما بين النهرين
أسميها امرأة
تعشوشب ليلكة الوردة
فوق فضاءات العينين الخضراوين
وتزرعنى كمجرات
شققها الدمع الملحى
بكوكبها السيار!!

تشرنق لؤلؤ قلبى فى جفنيها
ينفطر على مقل تستمطر مزن الياقوت
أسميها امرأة
طزجة
ناعمة
تتموج كالأعواد المياسة
فى خدر
ملتاع
والكرم اليانع
يرتعش على شباك فجيعتها
حين يقبلها عصفور النار ..!!

•

ارسم سوسنة
اترك قيصوم القلب
يدس الشغف المقرور بقافلة الحنطة
ارسمها .... !!
عصفور البوح
يرج سويقات حسان « المنصور » اللاتى
يحملن جمانات الطيب إلى الحصادين
أسميها امرأة ..!!
الشجر العاشق فوق شواطئ دجلة
يتعوسج فى اللوحات ويدمى أوردة الوردة
والغيم الثمل
يدحرج كريات الشفق
ويدلقها فى أصص التذكار .. !!
ارسم سوسنة
تخنقنى سوسنة
تخنقنى بحبال ضفائرها المجدولة
تشعل عشبة روحى
تشهق فى حقل خريطتنا بالبيدر بين يباس الرئتين

ارسم سوسنة
« تتفجر أحشاء الروض الفنى
ويختلط دم الوردة بالألوان »
ويتفتق من رئة الطمى الملتاع الجسد الحنطى
تويجات الورد المرشوقة بصراخ الأطفال
تسندس فوق بحيرات القبح
وفى زمن السنبلة
يجسدها النورس سيدة للقمح
وفى أثناء جناز الموسم
يستاف رماد السنبلة المبدور بجثث الحنطة
فوق الأسوار .. !!
أرسم سوسنة
وأسميها امرأة ..!!
أرسم سوسنة
وأسميها :
.. ليلى العطار .. !!

شعر

هى رسالة عاتبة شأن كثيرات غيرها تصلنا بين الشهر والذى يليه، وصاحب هذه الرسالة هو الصديق الشاعر / **منتصر عبد الموجود حسن** من الإسكندرية ، وكنا قد أشرنا فى عدد أبريل الماضى فى هذا الباب نفسه إلى بعض المآخذ على قصيدة له أرسل بها إلينا؛ وتوقفنا عند قوله : (الشمس تنفث حيضها الشبقى)، والصديق يصحح لنا خطأ القراءة حيث كانت الكلمة فى الأصل (الشفقى) لا (الشبقى) ، ونحن نعتذر للصديق عن هذا الخطأ غير المقصود، ونورد هنا بعض ما ورد فى رسالته العاتبة:

«١ - هل الألفاظ وبالتالى ما ينتج عنها من صور معيبة فى ذاتها؟ هل هناك فى مجال الأدب وخاصة الشعر الفاظ مستحسنة وأخرى مستقبحة لذاتها، بل هل فى اللغة تلك التقسيمة أو هذا التصنيف؟

٢ - ألا توافقنى أن معيار الحكم على اللفظة ذاتها أو أصلها - لو كان هو المعيار الصواب - كفيل بوضع الكثير من تراثنا الشعرى فى سلال المهملات؟

٣ - ألا ترى أن نظام العينة فى الحكم على النص لايصلح أبداً؟

يستطيع الإنسان عن طريق الاقتطاع أن يجعل النص على عكس ما هو عليه».

لا أود أن أسوق أمثلة حتى لا اقترب - أنا المبتدئ مع كل ما عندى من عيوب البداية وحسناتها - من شبهة المقارنة.

ولصديقنا العُتْبى مقدما، ولكننا نود أن نلفت نظره إلى أن القواعد النظرية العامة التى يشير إليها فى رسالته لا خلاف عليها، ولكن الخلاف هو حول نص القصيدة التى أرسلها إلينا، فلو كان السطر المشار إليه هو المشكلة الوحيدة لما توقفنا عنده، ولكن المشكلة فى مستوى القصيدة بشكل عام لغة وتصويرا وبناءً، ونتمنى أن نرى قصائد أخرى أنضج لصديقنا ولغيره من الأصدقاء حتى ننشرها كاملة فى ديوان الأصدقاء.

•

ديوان الأصدقاء

فى هذا الديوان نقدم أربع قصائد، الأولى للشاعر «**وليد سميح العوضى**» من كفر الشيخ ، وهى قصيدة تشى بشاعرية أصيلة نتوقع لها التقدم والنضج إذا تخلص صاحبها من الحشو والاستطراد والصور المجانية، والأمر نفسه يصدق على قصيدة الشاعر «**عماد فؤاد**» الذى يميل أكثر من وليد إلى

المعاظلة والافتعال والتعقيد غير المبرر، ونرجو أن يتخلص من هذا كله. أما قصيدة الشاعر **هانى احمد بخيت**، فلعلها إحدى القصائد العمودية القليلة التى تصلنا خالية من عيوب الوزن وهفوات اللغة، ويشير هذا إلى تمكن الشاعر من أدواته، ولكن مجرد التمكن لا يجدى فى الشعر ما دام الخيال مقيداً وما دامت الذات منفية لحساب الموضوع أو الفكرة مهما كانت هذه الفكرة سامية. أما قصيدة الشاعر **عزت محمد جاد**، فهى مثال على الخلط الذى يقع فيه كثير من أصدقائنا بين البحور، وهذه القصيدة تخلط تفعيلات (الرجز) و(الكامل) و (الرمل) ، ولو انتبه الشاعر إلى ذلك لتخلص من عيب فاش بين الكثيرين

●

(قراءة فى أوراق قديمة)
«فَتَاةُ أبْرِيل»

شعر : وليد سميح العوضى
(كفر الشيخ)

أول أبريل:
منتصفُ الليلِ وها أنا ذا
اخطو ثانية من جسدى
وأرانى بين قصاصاتى
وافتشُ عنها أو عنى
ولَجَاجَةُ بعض الإرهاصاتِ الليليةِ
وجنونُ غرامى / ألحانى
وتوتر قلبى ولسانى
اسبابٌ .. شَجَنٌ .. احزانى
وسؤالٌ فى حكم الميتِ يبرز حياً
ليباغت كل خلاياى
هل حب كان يهدهدنا
بأيادى «ديانا» القمريةِ؟
ويقوض أركان الدهشةِ
هل قدر كان يطاردنا ؟
أو يرسم أجزاء اللوحةِ
ويداهم أزرق أسفلها
برخاوة حُمْرة عاليها
ويقوم ليعلنَ أن اللوحةَ قد رُسمت
فامشوا فيها
هل كانت كبوةُ فرشاةٍ
تجمعنا فوق كتاب الإدريسىٍّ
وتَنْفُثُ فى موتِ الكلمةِ روحُ الأنَّةِ
هل كان لقاءُ أيادينا فوق رواية «ديستويفسكى»

محضُ الصدفةِ / كذّبةُ ابريل
لا أتقن حل الأحجياتْ
أنت الدنيا .. وأنا الإنسان يحاولها
فى لوحتنا فى كل مساءات الأحزانْ
ساعاتُ مرت لحظاتٌ
وثنايانا

رجْفُ الأوصالِ يُداعبها عند النشوةِ حين تلامُسْ
... ...
أول أبريل :
وأعود أفتش ثانية
فأبعثرُ كلَّ وريقاتى.

●

«نافذةٌ .. تبصٌ من وجهى»

شعر : عماد فؤاد
(القاهرة)

لماذا يقوم الفضاء الغريب بلا زرقةٍ من دخَانى ؟!
وكيف العصافير حطتْ على مخملٍ من
صفيحىْ المخربش بالدَّمعِ
دمعى..
ولم تستحِ؟!
هل أكونُ الذى سمَّم الأكسجين بأنفاسهِ
ثم فر إلى وردةٍ
نُفيتْ فى الفراغِ...
يحط بقلبٍ سموماً ليحيا..

لأين تروحَ..؛
لريحٍ شكتْك لربٍ
لأمٍ نسيت ملامحك الخضر فى يدها
أم إلى امرأةٍ أبدلتكَ بفردٍ يرفُّ
بعينين لا تبصرانكْ؟!

أجل ليس لى غيرهُ..
تلك مائدتى فى نهايته،
- قهوتى يا « ......»

بنات القطارات
يهربن من عجلاتى التى لا تسيرُ
على شجرٍ فى فساتينهنَّ الجديده
يلذن بزحمتهن على أعينٍ للرجالِ
ويضحكنَ فى سرِّهنَّ الملئ بلمسِ العيالِ،

«عماد» ... يجالسنى الآن،
يسألنى .. وأنا لا أجيبُهْ.
... ...
لماذا إذن أسأل الماءَ
أن يُسْقطِ الماءَ فوق رمادىْ؟!!

هموم وأحلام مصرى

شعر : هانى احمد بخيت
(القاهرة)

ماذا اقول إذا لم تأت أيامى
بما يحقق آمالى وأحلامى
هل تاه دربى وهل ضاع الشباب سدى
أم أن حلمى غدا وهما كأيامى
ما قيمة الحلم إن ظلت ملامحه
حبيسة الفكر او فى سيل أقلامى
من دمر الحلم واغتال الزمان به
وأهدر الوقت فى لغو وأوهام
لمن ندائى ومن أدعو فيسمعنى
لمن قصيدى وأنغامى وآلامى
من يخرج الحلم من مأساة واقعنا
حتى يُضمد فينا جرحنا الدامى
من يمنح العظم روحا فى مواقعنا
من يحدث الصحوة الكبرى بأقوامى
نوراً وفكراً وتخطيطا وتنمية
بكل جد وإخلاص وإقدام
نُطهر النفس مما قد ألمّ بها
ونجمع الشمل فى حب وإحكام

•

مُنَازَلَةٌ

شعر : عزت محمد جاد
كلية الآداب - جامعة حلوان

إلامَ ذلك الطفلُ الشَّقىُّ
يفْتحُ الأبْوابَ
للضَّوءِ الجَمُوحْ؟!!
مِنْ صهيلِ الماءِ
تَنْدَلعُ المواقيتُ
من فَحِيحِ النَّارِ تَرْتعِدُ الدَّوَائرُ
تَنْفَجِرُ المَفَازَاتُ
من فُلُولِ الليْلِ..
خَلْقٌ واندثارات
ونَبْعٌ من أنين الزَّيْفِ
والزَّمَنِ المراوغِ
فى سَمَاوَاتِ السكونِ

كانَتَا رَتْقاً على عِشْقٍ
كَأنَّ الأرْضَ عَيْنَاهَا
ولَمَّا أوْغَلَتْ فى زَهْوِهَا
وخَلَتْ على اهْدَابِهَا
فَرَرْتُمْ يا نُجيْمَاتى وخِلْتُم فى شبَاكِ الليلِ موْئِلَكُمْ
تفَتُّقَتَا
فَرَاغٌ الكَوْنُ مُنْقلِباً على عَقِبيْهِ
شَدَّ الليْلَ من أُذُنَيْهِ
أقْعَتْ فى سُوَيْدَاءِ الشوارعِ
والميادينِ .. المُدَى
ولا غيرى
مِراحُ الأرْنبِ البيضاءِ مُرْتَحِلٌ
على وَهَجِ المدَارَاتِ
ولا غَيْرى
فَرَاغٌ مُثْقَلٌ بالنّورِ والأضْواءِ
مَقْتولٌ بدلْتَايَا
ونَاصِيَتى
وحتَّامَ استْوى طَلْعى
خَشَاشاً
فى سُوَيْعَاتِ الإقَامَةِ
والرَّحِيْلْ
خِلْتَنى فى العِشْقِ أنْفَاسَ الخَلائِقِ
ريْثَمَا يَرْتَدُّ لى طَرْفى - حَثِيْثاً -
من غَشَاوَاتِ السَّفَرْ!!

●

القصة

لا نتوقع – من خلال هذا الحوار الذى نديره مع الأصدقاء – أن نجد فيما يصلنا من تجاربهم الإبداعية أعمالاً فنية مكتملة لا مآخذ عليها.. هذا شىء طبيعى، وإلا ما كانت هناك ضرورة لهذا الحوار، ونحن ندرك كذلك أن حماس الشباب – وأغلب ما يصلنا من الشباب – هو الذى يدفعهم إلى مزيد من الكتابة المتواصلة ويجعلهم يعتزون بما يكتبون، وقد يضيق صدر بعضهم إذا أبدينا له ملاحظات أو إذا نبهناه إلى أخطاء يقع فيها الشباب.

كل هذا طبيعى كما نقول، ولكن بعض أصدقائنا يحتاجون أن نبدأ معهم من البداية، أو نعيد معهم تسمية الأشياء من جديد، كما يقول ماركيز فنشير إلى أن هذا اسم وهذا فعل وذلك موضوع تعبير.. وهكذا.

وأول ما نود أن نلفت النظر إليه مسألة القراءة المتأنية الواعية المتنوعة، ومن نافلة القول أن الاكتفاء بقراءة مجلة مثل إبداع أو غيرها من المجلات لا يكفى لمن يريد أن يتخذ الكتابة هواية أو حرفة.. ولكننا نلاحظ بكل أسف أنه حتى هذا الحد الأدنى من القراءة غير متحقق وسنقدم الأمثلة بعد قليل.

إن الذى يريد أن يكتب القصة – ذلك الفن الجميل الصعب – عليه أن يتوقف طويلاً أمام النماذج الفنية الجيدة التى يقرأها – ونحن لحسن الحظ ننشر هذه النماذج فى إبداع –

ليبحث عن سر جمالها. وقد يتطلب هذا البحث إعادة القراءة مرات ومرات، لأن الفن الجيد لا يكشف القناع عن وجهه بيسر؛ فهو يحتاج إلى جهد من القارئ يكافئ جهد الكاتب.. وهذه كلها بديهيات نضطر أن نذكر بها دائمًا.

ولننظر الآن - تلبية لرغبة كثير من الأصدقاء الذين يكررون سؤالاً واحدًا أو متشابهًا هو: ما هى القصة؟ وكيف تكتب؟ - إلى أحد نماذج هذا الفن الرفيع للفنان العظيم **تشيكوف** الذى لم يُسبق فى مجال القصة إلى الآن.. القصة اسمها **القبلة**، والموقف الذى تنطلق منه أحداثها هو أن شابًا منطويًا قليل التجربة «حدثت له مغامرة صغيرة» كما يقول الكاتب؛ ذلك أن فتاة لم يرها جيدًا قبلته خطأ؛ إذ كانت تظنه صديقها الذى تنتظره فى هذه الغرفة المظلمة، وقد تنبهت فورًا وتنبه الشاب كذلك إلى هذا الخطأ وابتعدا.. فماذا يمكن أن يحدث فى موقف كهذا؟ إن الشاب وهو بطل القصة يبدأ فى خداع نفسه فيتوهم أن البنت كانت تنتظره، وبعد قليل يحس «رطوبة النعناع» على رقبته حيث قبلته.. وكلما مضى الوقت زاد تجسيده لهذا الوهم وعاش فى متاهاته وانفصل عن زملائه، وحين عجز عن تحمل كل هذا حكى لأحد أصدقائه ما حدث فهاله أن صديقه قصَّ عليه قصة مشابهة حدثت له، وهاله أكثر أن تلك الحياة الخيالية الصاخبة التى يعيشها لم تأخذ أكثر من دقيقة واحدة حين حكاها... وهكذا تستمر القصة التى لا نستطيع أن نفسدها بهذا التلخيص.

وكلما قرأت هذه القصة اكتشفت جديدًا وحصلت على متعة صافية.. لأن الكاتب يحيلك على الواقع الذى تستطيع لمسه، ويحدثك عن الهموم البشرية التى لا راحة منها أبدًا، ويشعرك أنك معه تشاهد الأحداث بعينك.

فماذا يصنع بعض أصدقائنا الذين تستهويهم كتابة القصة؟

●

كابوس المثل - هروب

عيد سعيد رضوان

العزيزية - البدرشين

يقول الصديق عيد فى رسالته: «هل ما أكتبه ينتمى إلى عائلة القصة أم إلى عائلة سمك لبن تمر هندى؟»

والحقيقة كما تقول القصتان اللتان أرسلهما الصديق أن ما يكتبه ينتمى إلى العائلة الثانية، ويكفى أنه إلى الآن لا يعرف هل يقول: فأجبت عليه - فعلقت على كلامه - فأردفت على كلامه؟ ويكتب لنا الجمل الثلاث لنختار واحدة منها.. أما إذا أراد أن يقول «لاقى» فهو يكتبها «لاقٍ»، أو يقول عن بطل قصته «إنه لا يكتنف بالٌ بمن حوله» أو «نالة إجابة الطبيب نصيبها من نفس».

ولعل الصديق عيد يراجع نفسه الآن ويبدأ البداية الصحيحة أى يقرأ أولاً كثيرًا ويعرف كيف تكتب الكلمات باللغة العربية، وما كنا سنعلق على ما أرسله لنا لولا إحساسنا بصدقه وبأنه يريد أن يعرف.

●

وردة الحلم

نيازى رزق عمران

كفر الشيخ

لا يكفى أن تكتب فى البداية «قليلة هى أيام السعادة كثيرة أيام الشقاء والحرمان» حتى تظن أنك تكتب قصة، فهذا الكلام العام يشبه ما كان الدكتور حسين فوزى يقوله عن بداية موضوعات التعبير، فكل تلميذ كان عليه أن يبدأ موضوعه بقوله «خلق الله الإنسان» إن عليك أن تقول للقارئ لماذا أحرق الأب حجرة ابنه بما فيها من كتب.. فليس هناك تبرير لهذا الحدث

ولا لغيره فى قصتك، نأمل أن ترسل لنا أعمالاً أخرى.

●

شمس الحب

رانيا محمد عبدالله مصباح
قسم اللغة العربية آداب القاهرة

هذه رواية تقع فى ثلاث وخمسين صفحة، وقد أرهقتنى حتى أتممت قراءتها، والسبب أننى كنت أتوقع النهاية.. ولكنى تابعت القراءة لأعرف كيف يكتب الشباب وكيف يفكرون.. إن الرواية مليئة بالموت والخيانة والصدف التى حتى لو حدثت فى الواقع لا تكون مقبولة فنيًا، ومن هذه الصدف العجيبة أن الطبيب الذى يعالج الزوجه هو نفسه شقيق البنت التى يحبها الزوج.. وتفتعل الكاتبة أحداثًا لا يمكن أن تصدق كأن تقع صورة الزوجة من جيب الزوج.. ولابد أن تكون الزوجة مريضة بالقلب مثلما كان يحدث فى الأفلام القديمة.. وأن تكون مع ذلك مستهترة حتى تموت فيتزوج البطل أخت الطبيب.

إن المزعج فى هذا كله اكتفاء الكاتبة بمشاهدة المسلسلات والأفلام بدلاً من القراءة الجادة، ولا ندرى كيف ترضى طالبة بقسم اللغة العربية فى الجامعة أن تكرر هذه الأخطاء الإملائية الكثيرة، أو تكتب «ومع أنى كانت نيتى أن أصارحها» أو قول الرجل عن زوجته: «تصور انى كنت آتى إلى البيت ولم أجدها متفرغة» أو «فى الصباح الباكر أوقظتنى وحضرت لى الأفكار» أو «ومتى ستقام هذه العملية تقصد متى تُجرى.. وهكذا..

إن الأمل فى تبصير مثل هذه الصديقة وغيرها من الشباب معقود على أساتذة أقسام اللغة العربية في جامعاتنا وهم بحمد الله كثيرون.

ونعرف فى النهاية أن بعض الأصدقاء قد يغضبون أو يرون أن أعمالهم جديرة بالنشر، ونحن لا نريد أن نغضب أحدًا وإنما حتمت علينا الأمانة أن نكون صادقين مع أنفسنا ومع الأصدقاء حتى يستمر هذا الحوار الذى نرجو أن يكون مثمرًا.

وهذه قصة جيدة للصديق سعيد عبد الجواد محمود..

وإلى اللقاء

●

زميلنا العجوز

سعيد عبد الجواد محمود
كفر الدوار

عادةً ما كانت النوبات تفاجئه فى آخر الليل، يهبط أحدنا من مرقده يتحسس طريقه فى الظلام، يسير على أرضية العنبر العارية حتى الباب، يدقه لكى يسمع الحارس، أحيانًا يكون الحارس رائحًا غاديًا يقطع بخطواته الرتيبة الردهة بين العنابر والسياج الحديدى فيسمعنا، أحيانًا أخرى يكون فى الحجرة الصغيرة هناك عند مهبط السلم يرتاح وقتًا أو يستهلك ردحًا من الليل مع زميله حارس الردهة المقابلة حينئذ يكون على زميلنا أن يدق الباب طويلاً وبعنف حتى

يسمعه، لا يتوقف حتى يسمع وقع حذائه الثقيل على بلاط الردهة ورنين المفاتيح الكثيرة التى يحملها فى يده، يفتح جزءًا صغيرًا مربعًا فى الباب فيندفع شعاع أسطوانى من الضوء الأصفر، ينسكب على بلاط العنبر فيشكل نهرًا صغيرًا بين الأسرة .

يفهم الحارس على الفور، يغلق الجزء الصغير ويمضى، يعود مصطحبًا الطبيب النوبتجى، يفحصه الطبيب فى صمت،

أحيانًا يترك له بعض الحبوب والكبسولات وأحيانًا يحقنه بحقنة أعدها قبل المجىء فى المرة الأخيرة فحصه طويلاً قبل أن يمضى قال للحارس إنه سيعد تذكرته للعرض بالمستشفى فى الغد.

عندما جاءوا به أخذتنا هيئته حجمه الضئيل شعره التام البياض، وجهه الأحمر يجتاحه النمش، عيناه الذابلتان والثنيتان الغير خافيتين تحتهما، كنا سجناء العنبر يعرف كل منا الآخر، أين يعمل؟ ولماذا جاءوا بنا، تقاطعت نظراتنا، حملت كلها تساؤلا واحدا صامتا هل يعرفه أحد؟ لم نعرف اسمه سوى بعد المجىء بأيام عندما نادى الحارس عليه لأمر ما. عرفنا أيضًا بأمر النوبات التى تهاجمه عندما أيقظتنا أناته فى آخر الليل، منذ جاء جاورنى فى المرقد أعلى السرير الرباعى ولاصقنى فى حركتنا اليومية، فى سيرنا إلى المطعم أسفل العنابر، فى جلستنا ساعة الوجبات وفى تجوالنا فى الفناء فى المرة الأسبوعية التى يسمحون لنا فيها بذلك، صامتًا ساهمًا مشدودًا إلى عالم آخر، لا يتحدث إلا فى الليل، بعد إطفاء الأنوار يحدق فى الظلام ويبدأ حديثه، لا يحدثنى، يحادث نفسه، يحاورها، يهمس بأسئلة، أحيانًا يصمت زمنًا كأنما يبحث عن إجابات، أحيانًا يجيب على الفور، ربما لا يجيب،.. تُرى لماذا لا يأتى الأولاد للزيارة كالمرات السابقة؟... ربما تشغلهم الدراسة والعمل؟... وأم الأولاد؟.. والرفاق؟... تُرى هل تركوا الطريق؟ فى النهار يعود لصمته، يحين موعد الزيارات الشهرية يأتى الحارس، يفتح الجزء الصغير فى الباب، ينادى أسماء اللذين حصل ذويهم على تصاريح بزيارتهم، يسرع ناحية الباب، يدافع الأكتاف، يحشر رأسه بين الرؤس، ينفذ بها لأعلى يرهف السمع، ينتهى الحارس، لا يسمع اسمه، يعود منحنيًا مكسورًا، يترهل لباس السجن على جسده الذى تضاءل وتكور أكثر مما كان مترهلاً، يجلس على حافة المرقد الأسفل يصبغ ملامحه اكفهرار، يصير احمرار وجهه سوادًا، يحدث نفسه، لماذا لا يطلبون تصريحًا؟... ربما قدموا طلبًا ولكنهم لا يوافقون!، يعود إلى عالمه الصامت...، سألته.

– ماذا وجدوا ؟

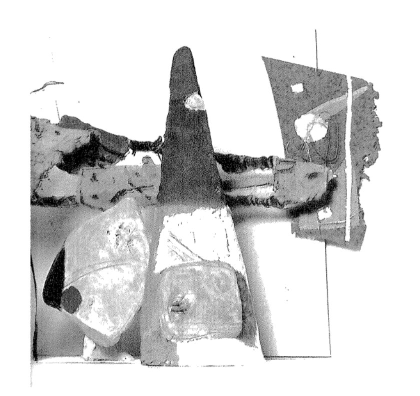
– الكلى تهترئ والبولينا تعبث بالبدن

هكذا قال، ليلتها بعد موعد إطفاء الأنوار ظل ساهرًا كعادته أبحرت عيناه فى الظلام وبدأ حديثه الليلى تحدث عن مدينة صناعية!... ومصنع كبير!... كتب يقرؤها!... رفاق! ابن وابنة وزوجة ربة بيت تزوجها منذ ثلاثين عامًا لا تفتأ تلح أنه يكفى فى هذا السن ومع هذا المرض!، بعد وقت طويل تنبهت، أدركت أنه كان يحدثنى، قبل أن ينام عاد إلى طريقته القديمة، همس لنفسه متساءلاً هل يمكن أن أترك الطريق؟... لا أعرف لماذا أتذكره الآن بعد طول العهد وتغير الأحوال ولماذا تمتلئ رأسى بأسئلة كثيرة عنه؟

هل شفى؟

هل يحيا الآن ؟

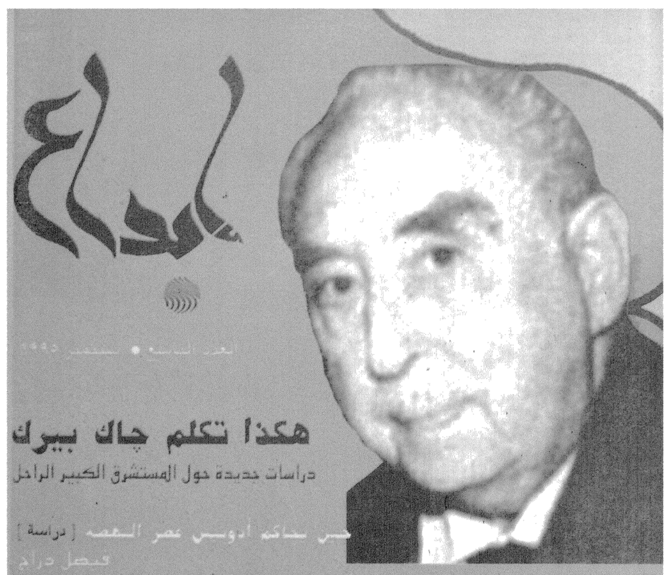
هل مات ؟



من أعمال «**الجناح المصرى**» فى **بينالى ڤينيسيا** الفائز بجـائزة **البـينالى** فى دورته الحالية بمناسبة الاحتفالية بمرور مائة عام على مولده :

مـثل مـصـر فى هذا الاحـتـفـال ثلاثة من شـبـاب الفنانين (معمارى ومصور ونحات) قدموا مشروعاً معمارياً، تشكيلياً واحدا، بمصاحبة إيقاع موسيقى صيغ خصيصاً لهذا الشكل.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



أزمة اليسار في مصر [مقال]

مراد وهبة

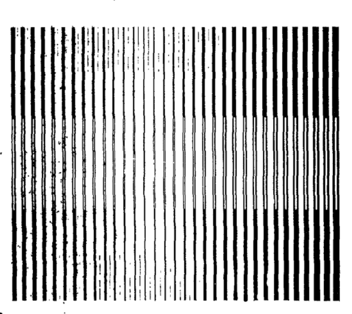
عودة المهاجر [قصة]

عبدالوهاب الأسواني

الهجرة الى الرسول [قصيدة]

جدلية الحداثة والنهضة [مقال]

صبري حافظ

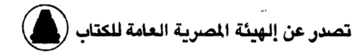




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ــ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ــ الأردن ١,٢٥٠ دينار ــ الكويت ٧٥٠ فلس ــ تونس ٣ دينارات ــ المغرب ٣٠ درهما ــ البحرين ١,٢٠٠ دينار ــ الدوحة ١٢ ريالا ــ ابو ظبى ١٢ درهما ــ دبى ١٢ درهما ــ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



العدد التاسع • سبتمبر ١٩٩٥ • ربيع الثانى ١٤١٦هـ

هــذا العــــدد

حسن طلب

هكذا تكلم چاك بيرك

لم يكن المستشرق الفرنسى الراحل **چاك بيرك** مجرد مستشرق كبير يحظى باحترام بالغ وتقدير عال بين زملائه من المستشرقين الكبار، بل كان أيضا مفكرا اجتماعيا له تفكيره الحر وفلسفته الخاصة ومواقفه المستقلة التى أملاها عليه ضميره الإنسانى وحده، ولذا فقد احتفظت له الأوساط الثقافية فى العالمين العربى والإسلامى بمنزلة حميمة لم يكد يشاركه فيها غيره من المستشرقين المعاصرين.

أما الضجة المفتعلة التى حاول إثارتها بعض من لم يقدِّروا **بيرك** حق قدره، فقد كانت بسبب الترجمة الفرنسية التى أنجزها **بيرك** للقرآن الكريم بعد بضعة عشر عاما من الجهد المخلص المتواصل، وقد أوضح **أحمد عبد المعطى حجازى** فى مقالاته بالأهرام الشهر الماضى، ما وراء هذه الضجة المغرضة من جهل وادعاء، وكذلك فعل الدكتور **محمود العزب** فى تعقيبه المنشور فى هذا العدد من (إبداع).

ومع أن الحاجة إلى ترجمة القرآن قد نشأت منذ أيام الرسول الكريم، حين اقتضت الدعوة إلى الإسلام مخاطبة أقوام من ثقافات أخرى ولسان مختلف، فإن الأوصياء الجدد على الإسلام لم يعوا هذا الدرس، ولم يجدوا فيما تواتر عن موافقة الرسول الكريم على ترجمة سلمان الفارسى لسورة الفاتحة إلى الفارسية ما يجعلهم يطمئنون إلى شرعية الترجمة بل ضرورتها، مادام الإسلام دعوة عالمية موجهة للناس كافة على اختلاف ألسنتهم! وهذا هو المبدأ الذى جعل مفكرًا معتزليا كبيراً هو النظَّام، يرى إعجاز القرآن خاصا بمعانيه دون ألفاظه؛ فالمعانى هى الجانب الوحيد المشترك بين سائر اللغات، وهى وحدها مدار الإبلاغ وموطن التحدى.

ولم يكن المسلمون فى عصر نهضتهم وامتداد سلطانهم فى حاجة إلى ترجمة كتابهم المقدس، فقد أصبحت العربية لغة عالمية يسعى إليها أبناء الشعوب الأخرى ورعايا الأمم التى دخل أغلبها فى الإسلام، ولم تعد مشكلة ترجمة القرآن إلى



الظهور من جديد بمثل هذه الحساسية الدينية إلا بعد أن بدأ المسلمون يدخلون فى طور الانحطاط، فكل ترجمة تتم بعيدا عن رقابة المسلمين تعد مظنة للتحريف والإساءة إلى القرآن الكريم حتى لو لم تقم قرينة ولم ينهض دليل، سواء أكان المترجم هو «**بلاشير**» أو «**بيرك**» أو غيرهما من كبار المستشرقين المعاصرين. وليت هؤلاء الذين يسيئون الظن بالآخرين دون أن يبذلوا معشار ما بذلوه من جهد، قد نظروا إلى تاريخهم القريب حين تنبه شيوخ ومفكرون أجلاء إلى هذه المشكلة ليصلوا إلى حل أمثل لا يحرم أهل اللغات الأخرى من القرآن، ويدفع فى الوقت نفسه أية شبهة للتحريف، وهكذا طرحت فى العقود الأولى من هذا القرن أفكار متنوعة ساهم فيها كل من الشيخ **المراغى** والشيخ **رشيد رضا** والشيخ **شلتوت** والأستاذ **محمد فريد وجدى** وغيرهم، وقد كان من بين هذه الأفكار ما يدعو إلى الترجمة الحرفية للقرآن الكريم، وليس مجرد ترجمة التفاسير والمعانى.

وإذا كنا لم نقم حتى الآن بإنجاز ترجمات موثوق بها تجعل القرآن الكريم فى متناول القراء من مختلف اللغات الحية، فلمَ لاندع كل من يجيد العربية من أبناء هذه اللغات، ويتوسم فى نفسه القدرة على إنجاز هذه الترجمة، كى يخوض التجربة بنفسه، خاصة إذا ما كان فى علم **جاك بيرك** وفى نزاهته وحبه للعرب والمسلمين كما يشهد على ذلك تاريخه ومواقفه وآراؤه المبثوثة فى كتبه؟!

لم يسبق لبيرك أن هاجم الإسلام والمسلمين أو تحيز عليهم حتى نتهمه بتحريف القرآن وتشويهه عن عمد فى ترجمته، والذين يدّعون ذلك على **بيرك** هم من الذين لم يقرأوه ولم يتابعوا آراءه فى أعماله المختلفة؛ فلم يعرفوا أنه واحد من كبار نقاد الحضارة الغربية التى ينتمى إليها.

لم يقف **بيرك** فى وجه الإسلام، ولكنه وقف فى وجه الحضارة الصناعية الحديثة التى اتخذت من التكنولوجيا معيارا للتقدم، فكانت النتيجة مزيدا من التخلف فى القيم الدينية والجمالية والترفيهية، وأصبح الإنسان الغربى فى محنة حقيقية وهو مرغم على أن يعيش ما صنعه بنفسه من (اسكولائية الآلة) فى إشارة ذكية من **بيرك** إلى الفلسفة المدرسية العقيمة التى سادت فى العصور الوسطى الغربية .

وخير ما يعبر عن رأى **بيرك** فى هذا المقام، هو عبارته الدالة التى قال فيها «إن الإنسان الغربى قد أبدع التكنولوجيا على مثاله، فبادرت التكنولوجيا برد الجميل»، والعبارة تعود فى الأصل إلى «**فولتير**»، ولكن **بيرك** استبدل التكنولوجيا بالله فى العبارة الأصلية، لكى يشير إلى سيادة الإنسانى الآلى (أو التقنى) التى آل إليها مصير البشر فى أوروبا.

ولا يريد **بيرك** للمسلمين أن يحاكوا الحضارة الصناعية الغربية محاكاة عمياء، فهو شديد الحرص على البعد الروحى للإنسان، ولايريد أن يضحى به لصالح أسطورة التقدم التى روجها الغرب، وأفاد منها الاستعمار، ولهذا فقد وقف **بيرك** بكل قواه فى مواجهة القوى الإمبريالية والفلسفات التى تبررها، كالفلسفة الوضعية وكافة الفلسفات الأخرى القائمة على دعوى أن العلم هو التجسيد الأمثل لسلطان العقل.

ولعل هذا أيضا، هو ما جعل **بيرك** يثنى بحماسة ظاهرة على قادة حركات التحرر فى العالم الثالث عامة، والعالم العربى الإسلامى خاصة، مثل الإمام **محمد عبده**، الذى دفع عجلة التطور حين قصر التمسك بالقواعد الثابتة على الحد الأدنى الميتافيزيقى، وكذلك **ابن باديس** و**علال الفاسى** وغيرهما.

لم يكن **بيرك** ضد الإسلام كما زعم الزاعمون، ولكنه كان ضد الجمود أنىٰ كان، لقد كان صاحب فلسفة إنسانية حية تدعو إلى الحرية فى مواجهة القهر، وإلى التعدد فى مواجهة النمط الواحد، وإلى المنهج النقدى المفتوح فى مواجهة كل الرؤى القطعية والمناهج المغلقة.

لكم كان «**بيرك**» صادقا مع نفسه، حين تمنىٰ على العرب المعاصرين أن يبدعوا خصوصيتهم من داخل تراثهم دون أن يتنكروا لعصرهم، وكذلك دون أن يذوبوا فى الحضارة الغربية فتنطمس هويتهم؛ فهذا هو الطريق الوحيد الذى يستطيعون من خلاله أن يشاركوا فى بناء الحضارة الإنسانية من جديد، من حيث أن وحدة هذه الحضارة المنتظرة لن تنهض إلا على أساس من التنوع الذى يغنيها، والتعدد الذى يرسى دعائمها.

رحمك الله يا **بيرك**، وإن كنا نقول فى ذكراك:

لقد أسمعت لو ناديت حيًا!

صلاح أبو نار

جاك بيرك
والتاريخ المصرى الحديث

تقع مساهمة الأستاذ **جاك بيرك** فى دراسة التاريخ المصرى الحديث، والتى يجسدها كتابه الضخم والشهير «مصر: إمبريالية وثورة»، فى إطار مساهمته الجذرية فى تطور كل من الاستشراق الأوروبى المعاصر والدراسات للمجتمعات العربية تاريخها وواقعها المعاصر. بل أمكن القول إن هذا الكتاب يمثل ذروة تلك المساهمة الأساسية.

مساهمة عامة

ما هى الأبعاد العامة لتلك المساهمة؟ نجد إجابة جزئية فى مقدمة المستشرق الإنجليزى الشهير **هاملتون جيب**، للترجمة الإنجليزية لكتاب **بيرك** «العرب من الأمس إلى الغد»، والصادرة تحت عنوان «العرب: تاريخهم ومستقبلهم». يذكر الأستاذ **جيب** أن دراسة **بيرك** «تمثل حداً فاصلاً فى إطار الدراسات الأوروبية المعاصرة للشرق الأوسط». لماذا؟ فى تفسيره لهذا التقييم يطرح **جيب** مزيجاً من الرؤية الجزئية لحقيقة مساهمة **بيرك**، وترديد بعض المفاهيم الاستشراقية التقليدية حول المجتمعات العربية. عن صواب يلاحظ الأستاذ **جيب** أن **بيرك** قد جاء معه إلى مجال الدراسات الاستشراقية، بزاد نظرى ومنهجى جديد مصدره خلفيته الفكرية كعالم اجتماع متمرس. ولكنه إذ ينتقل إلى تحديد النتائج التطبيقية لهذا الزاد النظرى الجديد، والتى يعتبرها بمثابة جزء من مساهمة **بيرك** النظرية، نراه يلجأ إلى ترديد المقولات الاستشراقية التقليدية الشائعة حول المنطقة، من نوع: الشرق الأوسط المركب الغامض، والأقنوم المقدس للغة العربية والإسلام المتوحدان فى «سحر الكلمة».

يجب أن نبحث عن مصدر آخر، يمنحنا أكثر من ربع إجابة كما هو حال **هاملتون جيب**، وسنجد الإجابة

السليمة أو على الأقل التى تقترب منها، لدى **إدوارد سعيد** فى كتابه الشهير «الاستشراق» ففى أعقاب مواجهة نقدية مطولة وعميقة مع تراث الاستشراق الغربى، وفى نهاية الفصل الثالث والأخير وعنوانه «الاستشراق الآن» نراه يطرح تقييمه الإيجابى لعمل **بيرك ومعه مكسيم رودينسون**. فماذا يقول؟

نشأ **جاك بيرك** فى إطار تقاليد المدرسة الاستشراقية، إلا أنه نجح فى التحرر من تحيزاتها المسبقة وأطرها المنهجية. وماسر هذا النجاح؟ يمنحنا **إدوارد سعيد** سببين. أولهما حساسيته الفائقة تجاه مادته البحثية، وامتحانه الذاتى النقدى المستمر لمنهجه وممارسته النظرية، ثم العمل الدائم للاستجابة لطبيعة المادة البحثية ومتطلباتها وليس لمتطلبات تصور مذهبى ومنهجى مُسبق. وثانيهما وعيه الصائب أن دراسة المجتمع، أى مجتمع فى الشرق أو الغرب، لايمكن إنجازها على الوجه الأكمل إلا من خلال الانطلاق من المجال الواسع والمتداخل للدراسات الإنسانية كلها.

مقدمات نظرية

صدر كتاب بيرك «مصر: إمبريالية وثورة» فى طبعته الفرنسية عام ١٩٦٧، عن منشورات جاليمار بباريس فى ٧٤٦ صفحة. وفى عام ١٩٧٢ صدرت ترجمة إنجليزية عن منشورات فابر آند فابر، أنجزتها چين ستيوارت وقدم لها الأستاذ البير جورانى فى مقدمة احتفائية ومفيدة. هذه الترجمة هى التى نعتمد عليها هنا.

ولم يكن «مصر: إمبريالية وثورة» بدايات تناول الأستاذ بيرك لمصر مجتمعها وتاريخها الحديث، فقبل ذلك كانت هناك خطوات تمهيدية هامة. نجد خطوة أولى ومباشرة فى كتابه «التاريخ الاجتماعى لقرية مصرية فى القرن العشرين»، الصادر فى باريس عام ١٩٥٣ عن منشورات موتون. فى هذا الكتاب تناول المؤلف التاريخ والتكوين الاجتماعى والثقافى لقرية سرس الليان بمحافظة المنوفية، والتى أقام بها لسنوات بدأت عام ١٩٥٣ فى إطار عمله بمقر «المركز الدولى لتنمية المجتمع». ولم يقدر لتلك الدراسة، التى جمع فيها المؤلف بين التحليل الميدانى والتحليل التاريخى والسسيولوجى، أن تترجم إلى العربية بالكامل. وفقط تُرجم جزء منها أو ربما صياغة مختصرة لها، فى أحد أعداد مجلة «مطالعات فى العلوم الاجتماعية»، التى كان يصدرها مركز اليونسكو للتعاون العلمى فى الشرق الأوسط.

وكانت هناك خطوة ثانية غير مباشرة، تمثلت فى ثلاثة من أهم كتبه: «العرب من الأمس إلى الغد» ١٩٦٠، و«المغرب بن حربين» ١٩٦٢، و«تحديد العالم» ١٩٦٤. ففى هذه الدراسات الثلاث، مزيج من الاقتراب الجزئى والمباشر من تحليل التاريخ المصرى الحديث وهو مانجده بالتحديد فى كتابه «العرب من الأمس إلى الغد»، وبلورة لنظام المفاهيم التحليلية الخاصة كما يظهر فى دراسة «المغرب بين حربين»، والصياغة التاريخية والنظرية العامة لجدلية العلاقة بين المُسْتَعْمِر والمُسْتَعْمَر كما نجدها فى كتابه «تحرير العالم»

والواقع إننا لو اكتفينا بمحض مقارنة عناوين الفصول والعناوين الداخلية للفصول فى «مصر: امبريالية وثورة»، بدأت العناوين فى «التاريخ الاجتماعى لقرية مصرية» و«المغرب بين حربين»، من السهل أن ندرك كيف شكلت تلك الدراسات بدايات اقتراب بيرك من دراسة المجتمع المصرى.

عناصر المنهج

يتكون كتاب «مصر: امبريالية وثورة» من خمسة أجزاء تحتوى جميعها على ٣٢ فصلا، تتناول تطور مصر التاريخى من أواسط القرن التاسع عشر حتى حرق القاهرة وثورة يوليو ١٩٥٢.

ومايهمنا هنا ليس مضمون التحليل التاريخى، فمثل هذا العمل بالنسبة لكتاب فى ضخامة وثراء وتنوع كتاب بيرك، فى حاجة إلى دراسة مطولة حتى يصبح مفيداً للقارئ؛ ومن هنا سنركز على تناول عناصر المنهج، ففيها تتجسد مساهمة بيرك فى دراسة التاريخ المصرى، ومن خلالها يمكننا الإمساك بأساسيات حركة التحليل التاريخى العينى عبر صفحات كتابه الكبير.

لم يطرح بيرك فى مقدمة كتابه صياغة نظامية لعناصر منهجه، فقط بعض العناصر والملاحظات فى إطار حديثه عن مصادره التاريخية حدودها ومدى كفايتها. ومن هنا فالتحليل التالى يقوم على نوع من التركيب، بين نتائج قراءة ضمنية لمادة الكتاب وملاحظات بيرك المباشرة وماجاء فى مقدمة **البير حورانى** فى مقدمة الطبعة الانجليزية.

يستهدف بيرك فى تحليله التاريخى الإمساك المنهجى بالكل الاجتماعى، الكل الاجتماعى فى مستويات وأنماط وأوجه وجوده المختلفة والمتناقضة، ومن أول تياراته العامة حتى أدق وأخص تفاصيل الخبرة التاريخية. وكان لهذا الهدف نتيجتين: أولاهما ضرورة اتساع وتنوع المصادر التاريخية للدراسة، فاحتوت على المادة الوثائقية بمختلف صورها والمادة الصحفية علاوة على المواد الفنية والادبية والشفهية والخبرات الحياتية المباشرة للباحث.

وثانيتهما التشديد على ضرورة المنهج السسيولوجى، باعتباره قادراً على تزويد المؤرخ بالمفاهيم العامة التى تمكنه من إدراك كلية العلاقات الاجتماعية من جهة، وتعويضه عن طريق الافتراض المنهجى المنضبط عن النقص الممكن تواجده فى مجال الرصد التوثيقى للحقائق التاريخية الخاصة من جهة أخرى.

كيف سعى **بيرك** للامساك بالكلية الاجتماعية؟. يمكننا فى هذا الصدد رصد ثلاثة مسالك أو مقتربات يرتبط المسلك أو المقترب الأول برؤية تتابع المراحل التاريخية لكل مرحلة شخصيتها الخاصة المتميزة، التى يجب اكتشافها بعيداً عن الأحكام المسبقة والعامة، والتى يتعين إدراك تمفصلاتها وتناقضاتها وأشكال حركتها وتعبيراتها الخاصة. هنا يتجنب بيرك خطأ شائعاً، وهو الاستغراق فى دراسة فترات التقدم، التى هى ذاتها فترات الوضوح والتبلور فى جدلية العملية التاريخية وهوية وعلاقات القوى الضالعة فيها. لكى يولى ذات الدرجة من الاهتمام لفترات الركود والتراجع والهزيمة، أى تلك الفترات المعتمة ذات الأقنعة وصور التناقضات والحركة التاريخية غير المألوفة، والبعيدة عن المفاهيم النمطية الجاهزة فى التراث النظرى والتاريخى، والتى يجب بالتالى اكتشاف المنطق التحليلى لوجودها وتطوراتها، وبدون ذلك لايمكن تتبع مراحل التاريخ بشكل صحيح، ولايمكن بالتالى تركيب الحقيقة التاريخية فى وجودها الكلى الحقيقى. نجد نموذجاً مبهراً لذلك فى تحليله لفترة مابعد هزيمة العرابيين. فمن الشائع فى المراجع التاريخية الحديثة عن موت المقاومة الشعبية فى أعقاب الاحتلال، ولكن اهتمام **بيرك** بالمرحلة وسعيه لاكتشاف خصوصية وجودها، مكنته من اكتشاف

أشكال المقاومة الشعبية غير المباشرة وغير المتبلورة، والتى اتخذت أحيانا الطابع الدينى الفردى أو المهدوى، أو الطابع الفردى العنيف مثل انتشار اللصوصية وعصابات قطاع الطرق فى الأرياف والموجهة جزئيا ضد سلطة الدولة والمتعاونين معها.

ويرتبط المسلك أو المقترب الثانى بمجالات أو مستويات الوجود التاريخى. ونجد لدى **بيرك** أربعة مجالات، هى مزيج من التقسيمات البنيوية للوجود الاجتماعى، والمستويات التحليلية لذات الوجود، والعمليات التاريخية الموجهة للحركة فى مستوياتها الكلية. كيف؟. هناك - أولا - التقسيم النمطى البنيوى لمستويات الوجود الاجتماعى، أى: الاقتصادى والاجتماعى والثقافى والسياسى، والعمليات التفاعلية الرابطة بينها. تخلق التحولات الاقتصادية طبقات وفئات جديدة، وتلك بدورها تدفع التحولات صوب أعماق ومجالات جديدة، ثم تأخذ فى فرز وتكوين تعبيراتها السياسية والثقافية وينحو التحليل وجهة جدلية حية، بعيداً عن الحتميات وافتراض أولويات بنيوية ثابتة، تمارس فعلا مطلقاً ودائما تجاه بقية المستويات. وكل مرحلة لها منطق تفاعلها بين المستويات، والذى لايتعين مده بشكل آلى إلى المراحل الأخرى. وهناك - ثانيا - تقسيم المدينة والريف. يتخلل هذا المجال المجال الأول رأسيا، صانعا تمايزاته الخاصة والمتنوعة. يشكل الريف القاعدة المادية والثقافية، ومع تقدم الدراسة تتقدم المدينة للصدارة. فالمدينة مركز الحداثة الثقافية الآخذة فى السيطرة، وهى مسرح العمليات السياسية الصراعية الرئيسى، ومقر نظم ومؤسسات الدولة الحديثة الآخذة فى التوسع، وهى البؤرة التى يتكثف فيها الصراع بين التيارات المتناقضة المعبرة عن روح العصر وتحولاته. ولكن الريف يظل واقفاً هناك فى عمق الكلية الاجتماعية، فهو القاعدة الأوسع للاقتصاد، وحصن القيم الثقافية المشكلة لعمق وعى الذات الوطنية، ومصدر حراك اجتماعى واسع وحيوى تجاه الطبقات الجديدة وبيروقراطية الدولة الحديثة وهناك - ثالثا - مجال تحليل المادى فى مقابل التعبيرى أو الرمزى. ولانقصد بالمادى الاقتصادى بل الاجتماعى عامة. وتتواجد الممارسة الاجتماعية على مستويين، فالبشر ينتجون ويتفاعلون لكنهم أيضا يعبرون عن أنفسهم بإنتاج المعانى والرموز والعلامات. وتظهر الرموز والعلامات، عبر مزيج من الإنتاج الواعى واللاواعى، الفردى والجماعى، والعقلى والمادى. تنتج الجماعة الرموز والعلامات كجزء من تكوينها لوعيها الثقافى والذاتى، ولكن البنية الاجتماعية ذاتها بعناصرها الإنسانية والمادية تنتج بلا وعى الرموز والعلامات، التى على الباحث أن يكتشفها ويحدد دلالالتها بربطها بمصدرها ويكتشف تمايزاتها الداخلية؛ والنموذج الدال هنا: رموز الثقافة الشعبية فى مقابل رموز طبوغرافية المكان، وأيضا رموز الملابس والسلوك الاجتماعى والاستهلاكى فى مقابل رموز الأنماط المعمارية. وهناك - رابعا - مجال العمليات التاريخية أى التناقضات الأساسية والقوى المعبرة عنها، والتى تشكل صراعاتها وامتداداتها وتمفصلاتها مع مستويات الوجود الاجتماعى، المنطق المحرك للتحولات التاريخية فى اتجاهاتها العامة والعميقة. هنا يرصد **بيرك** تناقضاً أساسياً، وهو تناقض المُستَعمِر والمُستَعْمَر والذات والآخر والداخل والخارج، فى قواعده الاجتماعية وتجلياته الثقافية وتعبيراته السياسة المتفاوتة والمتناقضة

والمتغيرة. إن مجال العمليات التاريخية هو مجال اهتمام بيرك الفكرى الرئيسى، وهو بؤرة عمله التاريخى والتحليلى، وهو من هذا المنظور بؤرة اختباره لسؤاله النظرى الرئيسى التالى: فى ظل أى ظروف وتبعا لأى تفاعلات وترابطات تاريخية ينتج التحرر جدليا من وضع التبعية والسيطرة؟

وإذا انتقلنا إلى المسلك الثالث والأخير سنجده يرتبط بقانون أوقاعدة التباين والاختلاف والتناقض. يتكون الكل الاجتماعى من عناصر متباينة ومتناقضة، وهذا بالضبط مايصنع وحدته ويولد روابطه. ولكن قاعدة التباين والاختلاف المقصودة هنا، لا تتعلق بهذا المستوى الرئيسى من التباينات والتناقضات مثل التناقض الطبقى وتناقض الريف والمدينة، بل ترتبط بمستوى أخراقل جذرية وبالتالى أقل مساهمة فى تكوين البنية الأساسية للكل الاجتماعى. ماهو؟ انه مستوى التباينات والاختلافات داخل الظاهرة الاجتماعية الواحدة، وتلك التباينات هى ذاتها الوجود الخاص والمتنوع للظاهرة الخاصة. وهذا التنوع والتباين قابلان للتحول إلى تناقض بدرجات مختلفة، وبالتالى يفتح المجال أمام بعض صور الظاهرة الخاصة، لكى تكتسب معانى عديدة وتوجهات مناقضة ولكى تقيم تمفصلات جديدة مع ظواهر أخرى. وهذا التباين والاختلاف داخل الظاهرة الخاصة، ينبغى تمييزهما عن التباين الحتمى والطبيعى الملازم لمحض وجود الوحدات التكرارية للظاهرة الخاصة. لايهتم بيرك بهذا التباين السطحى والطبيعى، وإن كان يهتم به أحيانا فى إطار تحليله لظاهرة خاصة من خلال نموذج تاريخى محدد، مثل وصف طبوغرافية مكان ما فما يهتم به هو التباين والتنوع القابلان للتنميط النظرى أو التحليلى، القابل لتحويل الظاهرة الخاصة الواحدة إلى انماط فرعية داخلية تحمل دلالات تاريخية متمايزة. هاهى بعض النماذج التى نجدها فى الكتاب. هاهى الأشكال المتباينة للفعالية الدينية والاجتماعية للطرق الصوفية بعد الاحتلال الانجليزى كيف قادت تلك الأشكال المتباينة إلى أنماط مختلفة من الفعالية السياسية وبالتالى أنماط مختلفة من التمفصلات السياسية؟ ونموذج آخر: ماهى التباينات العقلية والحركية داخل الظاهرة الاسلامية السياسية فى العقد الأول من القرن العشرين؟ كيف كان فى إمكانها فى وقت واحد التحمس للخلافة التركية والإعلاء من شأن أتاتورك؟. ولهذا المسلك التحليلى نتائجه الإيجابية. وهو يمنع المؤرخ من الوقوع فى فخ التعميم والأحكام المسبقة ومنحه أداة للتحليل الصحيح للقطاعات الجزئية، ويمكنه من بناء شبكة العلاقات المتنوعة الرابطة بين المكونات الخاصة للوجود الاجتماعى، والأخطر أنه يمنحنا القدرة على فهم آلية تراكم التباينات والتغيرات داخل الظاهرة الخاصة ، وهى الآلية التى تفككها مع مرور الزمن لكى تنقل قطاعات منها إلى مجال ظواهر خاصة أخرى نقيضة تماما.

محمود العزب

جـــــاك بيـــــرك وترجمة القرآن الكريم

هذا الموضوع تعليق على الموضوعات التى نشرهاالأستاذ احمد عبد المعطى حجازى بالأهرام الشهر الماضى حول المفكر جاك بيرك.

عرفت الأستاذ **جاك بيرك** عن قرب أثناء دراستى فى السوربون - كما تعلمون - ثم صدرت ترجمته لمعانى القرآن الكريم عام ١٩٩١ عن دار نشر سندباد وقد جاءت بعد جهد علمى مخلص خصص له **جاك بيرك** ستة عشر عاما من حياته. ولقد لقيت ترجمته تلك ترحيباواحتراما لائقين فى أكثر بلاد العالم العربى والإسلامى، فقد بين أن هذا الكتاب الكريم يلائم تماما الحضارة الحديثة والتقدم كما قالت صحيفة لومانيتيه عشية رحيله.

فكيف استقبلت مصر هذه الترجمة وهذا الجهد العظيم..؟

لقد بادرت الأستاذة الجامعية التى تحدثتم عنها فى مقالكم بالذهاب إلى كثير من شيوخ الإسلام المصريين فى بيوتهم تحمسهم للقتال وتستعديهم على **جاك بيرك** «عدو القرآن والإسلام» وهطل فى مجلة الإذاعة والتليفزيون سيل منهمر من القذائف جعل من الرجل عدوا لدودا للإسلام والقرآن.. وهكذا فهذه طبيعة المستشرقين.. إنهم لا يضمرون لنا ولثقافتنا إلا الحقد والكيد، ولن يهدأ لهم بال حتى يقضى على الإسلام وعلى القرآن.

ولم يسأل أحد نفسه فأين نضع إذن **جوستاف لوبون** وعمله الموسوعى الكبير عن «حضارات العرب» Les civiliafieus fes arabes الذى ترجمه عادل زعيتر إلى العربية، وهو عمل يضع الحضارة العربية فى أجمل إطار يليق بها لدرجة انه يتهم فى بلاده بمحاباة العرب والمسلمين والتعصب لهم! فى مقابل كتيبه الذى ترجمه المترجم ذاته عن «اليهود فى ركب الحضارات الأولى» وهو فى غنى عن التعريف وعن التنويه بما القاه من أضواء كاشفة على جذور الصهيونية وأبعادها عبر التاريخ.

وأين نضع **كارل بروكلمان** وتاريخ الأدب العربى يا أساتذة الآداب فى بلادنا؟ وأين نضع **شاخت** وتراث الإسلام؟

إن الشعور بأن العالم كله متربص بنا وعدو لنا فى كل مكان بكل علمائه دون استثناء يعكس روحا معقدة وشعورا بالدونية كبيرا يسحق كل بادرة طيبة من أى اتجاه ويخلط بين الأشياء ويذيب حدود التعريفات فيجعل **جاك بيرك** مثل **تيودور هرتزل**!

والكلام ليس لخطيب صغير فى زاوية فى إحدى حوارى القاهرة الشعبية وإنما لأساتذة فى الجامعات المصرية.. ولأناس لم يقرءوا الترجمة ولم يسألوا قبل الهجوم من هو المترجم وأين موقعه من ثقافتنا ومن حضارتنا. عشية هذا الهجوم كتب الصديق **سعيد اللاوندى** في الأهرام بعد لقاء مع الأستاذ **جاك بيرك** **بيرك** غاضب من المصريين ومن الأزهر وبادرت بالرد فى الأهرام «لماذا يغضب بيرك من المصريين ومن الأزهر» تحدثت عن قيمة **بيرك** وجهوده المشكورة فى خدمة الثقافة العربية الإسلامية وقلت بالحرف الواحد، إننى على يقين من أن الأستاذ **بيرك** يفقه الثقافة العربية الإسلامية أكثر من كثير من المتشدقين بجعجعة لاطحن وراءها..

وكتب الأستاذ **بيرك** طالبا بتواضع العلماء الكبار ملاحظاتنا وتصحيحاتنا لما نرى من أخطاء.. ولدى هيئات الأزهر. قلنا: إن **جاك** قد يخطئ كما يخطئ كل عالم.. ولكل عالم هفوة.. ولكنه ليس عدوا للإسلام ولا لثقافته!

وعكفت أكثر من شهرين على قراءة دقيقة لترجمته ومقارنتها بترجمات أخرى منها ترجمة **بلاشير** وترجمة **ماسون** وترجمة **حميدالله**، وركزت أكثر على ترجمة **ماسون** التى أجازها مجلس الشئون الإسلامية بعد قراءة الدكتور **صبحى الصالح** لها وتصحيحها!

ورجعت خلال قراءتى إلى التفاسير التى اعتمد عليها **جاك بيرك**.. إذ إن كثيرا من الأمور قد يرجع إلى اختلافات فى التفاسير وفى بعض آراء النحاة وخرجت من القراءة الفاحصة بملاحظات محددة عن مواضع إشكاليات الترجمة وكتبت أربعين صفحة بملاحظات فى أماكنها من السورة والآية والصحيفة... واقتراحات بتصحيح كل خطأ.. بعد تبويب هذه الأخطاء تبويباً علميا لغويا ومعجميا وبلاغيا.. ونحويا... ودلاليا.. وقلت للأزهر وللأستاذ **بيرك** إنه لن تصدر ترجمة مطابقة تماما للنص القرآنى، وإنما تتفاوت الترجمات بعدا أو قربا من النص الكريم،، وأن الأستاذ **بيرك** قد بذل جهدا كبير ومخلصا وأخرج ترجمة فى ثوب بلاغى شاعرى أنيق حاول فيه أن يحافظ على بلاغة القرآن ودقته وجمال أسلوبه، ويدل على تذوقه العالى لهذه الدقة وذلك الجمال، وإنه بعد مراجعة هذه الملاحظات ستكون تلك الترجمة من أحسن الترجمات وأقربها إلى القرآن.

ورد الأستاذ **بيرك** ردا جميلا متواضعا تواضع العلماء يقول إنه احتضن هذه الوريقات الأربعين احتضان وليد عزيز، وأنه سيدرسها ثم شكر موافقا على أكثر الملاحظات (فى أكثر من مائتى موضع)، وأنه مصر على رأيه فى بعض المواضع متحملا مسئوليته العلمية تماما.

وفى مايو ١٩٩٥ ألقيت محاضرة فى السيديج بالقاهرة «حول إشكالية ترجمة معانى القرآن - خصوصية ترجمة بيرك» حضرها جمهور من المصريين والفرنسيين المستعربين والغريب أن الأستاذة المذكورة

حضرت واستمعت للمحاضرة، ولم توجه بعدها سؤالا ولا اعتراضا ولا حتى هجوما .

إلا أنها لم تتوقف عن الهجوم على بيرك وعن سبه وسبى معه.. فى بعض المجلات ومنها مجلة الأزهر ذاتها، وحاولت أن تستعدى كثيرا من الناس ومن المسئولين على شخصى .

وفى إبريل ١٩٩٥م صدرت عن دار نشر « البان ميشيل» بباريس، الطبعة الثانية للترجمة وفى مقدمتها كان جاك بيرك عالما جليلا ومتواضعا كعادته فذكر فى الصفحة الأولى تنويها بجهدى فى نقد الترجمة وتصحيحها وقال صراحة «إننى مدين كثيرا للشيخ الدكتور محمود عزب بجامعة الأزهر - بقراءته العلمية الدقيقة وقد أخذت من توجيهاته وتصحيحاته وحواره العلمى مما يجعل هذه الطبعة متميزة عن سابقتها».

وأرسل إلى الأستاذ بيرك نسخة من هذه الطبعة الجديدة فى مقر عملى أستاذا لعلوم اللغة بجامعة إنجامينا فى تشاد متعاونا من مصر.. فى كلية الآداب. وعشية تلقيت هذه النسخة عقدت ندوة فى التليفزيون الأفريقى مزدوجة اللغة عربية/ فرنسية، تكلمت فيها عن الأستاذ بيرك وعن جهوده وجهود المنصفين من علماء الغرب تجاه الثقافة العربية. هناك علماء مجتهدون موضوعيون ينافحون عن ثقافتنا وفكرنا ونحن هنا نهدر ونصرخ.. يقدروننا قدرنا ونحن نهتف وندق طبول الحرب.. حرب طواحين الهواء.. ونحن لا ندرى.. أو لعل جيلنا من العلماء والبحاثين يدرى هذه الحقيقة ولكنه يسكت عنها لحاجة فى نفس يعقوب.. فإن كان لا يدرى فتلك مصيبة وإن كان يدرى فالمصيبة أكبر، إن كثيرا من المستعربين وعلماء الإسلاميات فى جامعات الغرب وخصوصا من الجيل الجديد يأتى إلى بلادنا ليدرس عندنا.. يريد أن يتحاور معنا حول ثقافتنا.. هؤلاء فى حاجة إلى مساندة علمية وحوار عاقل سواء اتفقنا أو اختلفنا معهم.

لقد درس الرعيل الأول من طلاب الجامعة المصرية على كبار المستعربين والمستشرقين.. وكان مجمع اللغة العربية ومازال يضم أعضاء من هؤلاء المشهورين بجهودهم العلمية فى الثقافة العربية.. فماذا حدث؟؟

إن هؤلاء الذين لم يقرءوا بدقة ما كتبه العلماء ولم يعوا مناهج البحث العلمى.. ولا يرون ما بين السطور.. بل ولا يقرءون التراث العربى ذاته من داخله ولا يعرفون روافده ولا منابعه ولا ظروف كتابته ولا أنه جهد إنسانى، ويخلطون الإنسانى بالمقدس... لايدركون موقع الثقافة العربية على خريطة العالم... ولا يدركون فلسفة التاريخ ولا حركته...

لقد كان جاك بيرك كما قالت عنه بعض الصحف الفرنسية تحت عنوان «معلم الحضارات»، مفكرا مرجعيا لحركة تحرير الشعوب، وكان حتى النهاية ممن يتمسكون بالمقاومة وبالحرية من أجل المقاومة غير المنحازة.. وقد أصدر طبعة جديدة منقحة ومصححة عن دار «البان ميشيل» فى أبريل ١٩٩٥م، عرف بها بيرك - مع تواضعه - لدى الهيئات الإسلامية العليا، وقد أفاد كثيرا من القراءة الفاحصة وحظى باحترام وتنويهات كبار المنصفين من المسلمين وخصوصا وجهات النظر القيمة للشيخ محمود عزب من جامعة الأزهر».

هذه شهادة حق دفعنى مقال أحمد عبد المعطى حجازى بالأهرام أن أقدمها.. لقد أردت بهذه الكلمة أن أكون منصفا وشاهد عدل، وأن أقول إن فى مصر أناسا يقدرون للعلم قدره وللعلماء قيمتهم.. وأخيرا أن أشكر لمسة الوفاء فى زمن يندر فيه الوفاء.

أحمد عبد المعطي حجازي



يوتوبيا

«إلى چاك بيرك»

فَلْنقُلْ: نحن هنا أَنْدلُسيُّونَ!
فلا نطلبُ فى الأرضِ سوى ما يطلبُ الحُجَّاجُ،
ابناءُ السبيلْ

ولنا من لغةِ اللهِ كلامٌ
نَتهجَّاهُ على تجعيدةِ الصخرِ،
وَنقْراهُ مع الطيرِ هديلاً بهديلْ

واتَّحدْنا بالمسافاتِ، وبالوقتِ،
فما عاد لنا بَدْءٌ، وما عاد وُصولْ

ولنا البرزَخُ، والمِعراجُ فينا
واتّصالُ القدمِ العارى بماءِ البحرِ،
أو بالرملِ عشقٌ وحلولْ

الصّحارَى استرجَعتْ فِردَوْسَها
والبحرُ من أعلامِ من مَرّوا عليهِ أرْخبيلْ

واكْتشَفْنا وطنًا فى زهرةِ الدِّفْلَى
ووقتًا صافيا يرشحُ فى الوديانِ من كَرِّ الفصولْ

ثُمَّ وجهُ اللهِ،
والكونُ الذى يمتدُّ ما بين امْرِئِ القيسِ إلى لوركا
ومن دلْفِى إلى قبرِ الرسولْ

ولنقلْ: إنك شيخُ الوقتِ،
فانهض أيها الشيخُ الجليلْ
آنَ أنْ يستأنِفَ الأندلُسيُّونَ الرحيلْ

باريس – يونيه ١٩٨١
(من ديوان : أشجار الأسمنت)

عزّ الدين نجيب

أنا مندهش لدهشتكم *

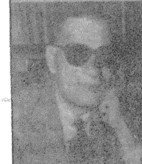
* تعليق حول افتتاحية العدد الماضى من إبداع (أكبر صمت لأكبر جائزة).

الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى رئيس تحرير مجلة إبداع

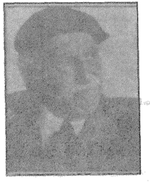
تحية طيبة وبعد

أثرتم بمقالكم الافتتاحى بالعدد الماضى - حول فوز الجناح المصرى بالجائزة الكبرى (الأسد الذهبى) فى بينالى ڤينيسيا السادس والأربعين - أشجانا مؤلمة يشعر بها كل المشتغلين بالفنون التشكيلية (أو الجميلة) فى مصر منذ سنوات بعيدة، فليس هذا الصمت من الإعلام والنقاد إزاء ذلك الحدث الكبير إلا تعبيراً عن اغتراب هذه الحركة فى وطنها، وإنكارها وهى ساطعة فى حياتنا الثقافية، فيما يعمى الأبصار بريق الإعلام والنقد عن مجالات فنية أخرى قد لاتملك من الإبداع شيئاً، وتتزايد الأشجان بموقف الصمت المطبق من أجهزة الإعلام والنقاد فى إيطاليا تجاه فوز مصر، حسبما جاء فى رسالة الفنان يحيى حجى من روما إليكم... وهكذا اكتملت دائرة الحصار!

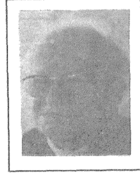
لكن لنترك الآن موقف إعلام ونقاد إيطاليا، ولننظر إلى موقف نظرائهم فى مصر... فإذا بدأنا بالإعلام سنجد أن موقف التجاهل والتهميش لإبداعات الفنون التشكيلية يعكس ثقافة القائمين على أجهزته فيما يتصل بهذه الفنون، وفاقد الشىء لا يعطيه، بل أذهب إلى أبعد من ذلك، فأقول إنه يعكس ثقافة قطاع عريض من المثقفين بالنسبة لهذا الجانب، ومن ثم يشعر رجال الصحافة والإعلام بأن الاهتمام به وتخصيص مساحات ثابتة له أمر غير ضرورى، ولديهم قناعة راسخة بأن القراء والمشاهدين والمستمعين لا يستسيغون الحديث عن هذه



طه حسين




توفيق الحكيم



يحيى حقى



عباس محمود العقاد

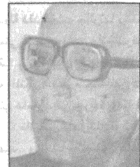
الفنون، لأنها غريبة على أذواقهم أو متعالية على ثقافتهم أو غيرمفهومة من أساسها!

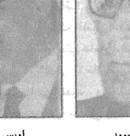
إلا أننا لو عدنا إلى الماضى سنجد أن هذا الموقف يتفاوت من عصر إلى آخر، تبعا لتوجهات «المشروع الثقافى» للمثقفين وللأمة... ففى عصر الروّاد (فى الثلث الأول من هذا القرن) كان من المعتاد أن ينشر مقال افتتاحى بجريدة يومية بقلم مثل قلم **عباس العقاد** أو **المازنى** عن معرض للفنون الجميلة كصالون القاهرة، وما أكثر ما أبداه **الحكيم وطه حسين والزيات عبد الرحمن صدقى** من اهتمام بهذه الفنون وتشجيع لأصحابها فى منتدياتهم وكتبهم وإصداراتهم، وقد تنازل **سلامة موسى** عن رئاسة تحرير مجلته الخاصة «المجلة الجديدة» عام ١٩٤٢ للرسام **رمسيس يونان** لتصبح منصة انطلاق للفكر التقدمى على أيدى أصحاب جماعة «الفن والحرية». بل إن واحدا من أهم نقاد ومشجعى الفن فى الثلاثينيات «**احمد بك راسم**»* كان محافظا لإحدى المحافظات (المديريات بلغة ذلك العصر) وله فى الفنون الجميلة والشعر صولات وجولات.

* من أهم الشعراء المصريين الذين كتبوا بالفرنسية.

المسألة إذن مناخ عصر بأكمله، وتوجهات مشروع ثقافى للأمة.

وإذا تخطينا الفترة من منتصف الأربعينيات إلى أواخر الخمسينيات ـ فترة العداء للمثقفين من نظامين سياسيين رغم تعارضهما ـ وأخذنا فترة الازدهار الثقافى خلال الستينيات وأوائل السبعينيات، تذكرنا كيف كان ذلك الازدهار يشمل احتضان الفنون التشكيلية على أيدى مثقفين وكتاب بالصحافة والتليفزيون جنبا إلى جنب مع وزارة الثقافة التى كان لها مشروع طموح فى النهوض بالفنون، وربما كان مناصرو هذه الفنون بالصحف ومن الأدباء والمفكرين أكثر من الفنانين: **يحيى حقى، بدر الدين أبو غازى، لويس عوض، زكى نجيب محمود، كامل زهيرى، مصطفى مرجان، شوقى عبد الحكيم**... إلى جانب **حسين بيكار، صدقى الجباخنجى، حامد سعيد، مختار العطار، كمال الجويلى، حسن سليمان، سعد الخادم، حسن فؤاد**








زكى نجيب محمود — لويس عوض — تمثال نهضة مصر — محمود مختار

، محمد شفيق، حسن عثمان... ولا ننسى أن لجان الفنون التشكيلية الرسمية كانت تضم - إلى جانب الفنانين - شخصيات مثل **زكى نجيب محمود ولويس عوض وحامد سعيد وبدر الدين ابو غازى**، أما التليفزيون فقد كان الفنان **صلاح طاهر** نجما أسبوعيا فى برنامج الثقافة الفنية على امتداد مئات الحلقات، وكان الناقد **مختار العطار** هو معد البرنامج.

وبرغم فاعلية الاهتمام المحيط بالفن والمرتبط بالمشروع المتكامل للنهضة الذى يتبناه المثقفون، يظل الطرف الأفعل هو الفنان، فبقدر نجاحه فى الالتحام بنسيج «المشروع» يعطيه هذا المشروع من اهتمامه واحتضانه، وفى المقابل نجد أنه بقدر ما يمتلك قادة المنابر الثقافية والإعلامية من وعى بأبعاد ذلك المشروع، بقدر ما يفسحون من مساحات لتسليط الضوء على هذه الفنون.

وقد لا أعفى الفنان من مسئولية إقصائه، لأنه - منذ السبعينيات - بلا مشروع ثقافى يضرب بجذوره فى هويته الوطنية، بل إن مشروعه فى الحقيقة يمد جذوره فى تربة غريبة، ثمارها بعيدة عن ذوق بنى وطنه، ولقد كان ارتباطه الحميم بتلك التربة وفنونها فى الغرب إبان تعرضها لرياح الحداثة وما بعد الحداثة، وخلخلتها من جذورها وافتقادها لأى يقين أو أصالة أو رسوخ قيمى، ومن ثم فقدت أيضا جماهيرها داخل بلادها، وإن بقى لها الاهتمام النقدى والإعلامى من دوائر المهتمين وجامعى التحف والغرائب... فذلك بناء ثقافى تأسس منذ قرون وأجيال وله قنوات ومؤسسات راسخة، ليس لدينا منها شىء.

لقد كان اللقاء المبكر لجيل الرواد (فنانين وكتابا ومثقفين) بالثقافة الغربية ـ بكل شغف اللقاء الأول لامتصاص رحيقها واكتساب طاقتها - مخصبا بموروث الحضارة المصرية، وبالقيم الإنسانية والثقافية العميقة فيها، وبالثقة أيضا فى قدرة الفنانين الشباب آنذاك (مثل **مختار وناجى وسعيد وصبرى وعياد**) على محاورة ومناظرة أندادهم الأوربيين، بعد أن حازوا بالفعل أعلى الجوائز من صالون باريس غير مرة، وكانت تلك مناسبات للفرح القومى تقوم لها الدنيا فى مصر، ويحتفى بها البسطاء مثل المثقفين، لأنها تمس الوجدان القومى.

فماذا نرى لدى أجيال الفنانين اليوم من مخصبات الموروث الحضارى المصرى، أو من القيم الإنسانية

والثقافية العميقة فى وجداننا القومى؟ وهل تقف هذه الأجيال فى المحكات الدولية موقف الحوار والمناظرة مع إبداع (الآخر) أم تلهث خلفه مقلِّدة له؟... لقد واظبت مصر على الاشتراك فى بينالى ڤينيسيا منذ عام ١٩٤٧ بلا انقطاع، ولم تحظ طوال ما يقرب من منتصف قرن - قبل الجائزة الأخيرة - إلا على شهادة تقدير فى الخمسينيات عن أعمال الفنانة الراحلة **عفت ناجى**، وكانت استلهاماً للتراث الشعبى المصرى.وعندما نتأمل العمل الفنى الذى فاز بالأسد الذهبى مؤخرا للفنانين الثلاثه **أكرم المجدوب، حمدى عطيه، مدحت شفيق**، سنجده مستلهما من العمارة المصرية ومن المعبد الفرعونى ومن المقبرة وطقوس المومياء، وسوف نقرأ تقرير لجنة التحكيم الذى يقول: «إنه تعبير عن أفكار الفنانين الثلاثة وإبداعهم فى ربط التقاليد الغربية المعاصرة للفن بموروثات الثقافة المصرية من خلال عمل معمارى مركب..»!

أليس فى ذلك دلالة على أن امتلاكنا لهويتنا المصرية هو مدخلنا الحقيقى إلى العالمية؟ وأليس ذلك هو نفسه درس الأمس البعيد عند فوز **مختار وناجى** بصالون باريس فى العشرينيات، ودرس الأمس القريب عند فوز **عفت ناجى** فى بينالى ڤينيسيا فى الخمسينيات؟.. كان الأول بتمثال نهضة مصر والثانى بلوحة مسيرة إيزيس والثالثة بالرسوم الشعبية... وأليس ذلك تعبيرا عن التحامهم، والتحام فنانينا الشباب الثلاثة اليوم، بمشروع ثقافى، أو بمشروع قومى... سمه ما شئت؟!

إن إعلامنا المغيَّب عن الثقافة، والمعبأ لأهداف أخرى، لا يلام على تجاهله للفنان فى الحقيقة، لأن فاقد الشىء لا يعطيه كما ذكرت، وإنما تقع المسئولية أولا على الفنان، ثم على الدولة، ومن بعدهما الناقد... أما الفنان فهو جزء من حالة إقصائه، وأما الدولة فقد أخذت جائزتها وتلقت الشكر والتقدير على أعلى المستويات.. وانصرفت لشئونها!.. فماذا عن الناقد؟.. إنه «غلبان» فى الحقيقة!.. فهو لا يملك أولى أدواته: المنبر.. فلا مجلة للفن فى مصر، ولا مساحة - أو حتى هامش - فى جريدة يومية أو مجلة اسبوعية، ولا تبقى إلا نافذتان شهريتان أو ثلاثة يتكاكأ عليها طابور النقاد.. وعبثا يلاحقون سيل المعارض والأحداث الفنية «فتأتى وجباتهم دائما «بايتة».. هذا مع احترامى لكل ما يقدمه منبر «إبداع» الذى يبدو مثل واحة ظليلة فى صحراء شاسعة.

واسمحوا لى أن أعبر عن دهشتى لدهشتكم من صمت النقاد بالنسبة لحدث الجائزة.. وأن اسألكم (ولكم باع فى نقد الشعر والأدب): هل يمكنكم الكتابة عن ديوان شعر لم تقرءوه، وإنما سمعتم أبياتا متفرقة منه؟.. إذا استطعتم ذلك جاز لكم محاسبة النقاد عن تقصيرهم فى الكتابة عن عمل لم يروه، وكل ما لديهم هو بعض صور فوتوغرافية مجتزاة بكتالوج المعرض.. فهل نطالبهم بالسفر إلى فينسيا على نفقتهم وأنتم أدرى بما يحصلون عليه لقاء كتابة المقال؟... وهل دعت الدولة ناقدا واحدا للسفر إلى ڤينيسيا ضمن عشرات الوفود التى تسافر يوميا إلى عواصم الدنيا عن طريق العلاقات الثقافية الخارجية؟.. إن وزارة الثقافة التى احتضنت منذ المهد هذا الحدث (الذى تساوون بينه وبين جائزة نوبل.. مع تحفظى على المبالغة الشديدة فى ذلك) لم تفكر - لا قبله ولا بعده - فيما ذكرتموه فى ختام مقالكم عن دور المؤسسات الثقافية الحكومية فى نشر إنتاج الفنانين واستثمار ما يحققه من نجاح... فهل نأمل فى تدارك ما فات؟!

مع خالص تقديرى لرعايتكم الجليلة لكل إبداع.

مراد وهبه

أزمة اليسار فى مصر

أزمة اليسار المصرى من أزمة المجتمع المصرى. والأزمة تعنى أننا إزاء تناقض يضعنا فى مأزق. ومأزق المجتمع المصرى الآن يقع بين رؤيتين: رؤية ماضوية أصحابها الأصوليون الذين يلتزمون حرية النص الدينى فيمتنعون عن إعمال العقل، كما يلتزمون إخضاع أية نظرية علمية لهذه الحرفية. ورؤية مستقبلية أصحابها يمكن أن ينعتوا بأنهم يساريون، لأن اليسار، بحكم تعريفه، لا ينشغل إلا بالرؤى المستقبلية.

وقد كان لليسار، فيما مضى من الزمان، رؤية مستقبلية تدور على تحقيق الاشتراكية، وعلى حتمية هذا التحقيق استناداً إلى قوانين علمية خاصة بالتغير الاجتماعى. وكانت الاشتراكية، عند أهل اليسار، تعنى فى إيجاز إنهاء استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، أى إنهاء التعامل مع الآخر على أنه مجرد موضوع أو مجرد أداة لتحقيق رغبات الذات. وكانت الماركسية هى بوصلة اليسار المصرى. فقد انتقلت إليه، فى العشرينيات من هذا القرن، باعتبارها تجسيداً لنظام اجتماعى محكوم بحزب شيوعى بعد الثورة البلشفية. وكان انتقالها وقت أن كانت مصر تقاوم الاستعمار فانجذبت شرائح من المثقفين والعمال نحو الماركسية، وقيل عنهم إنهم ماركسيون ومع أن الماركسية لم تكن إنتاجاً مصرياً، بل إنتاجاً من «آخر» مختلف جنسياً، إلا أن اليسار المصرى قد تلاحم مع هذا الآخر، بل كاد أن يتوحد معه. وكان من شأن هذا التوحد أن خمد العقل الناقد لليسار المصرى. ولهذا فعندما تمطلقت الماركسية عند هذا الآخر فى عهد ستالين، أى عندما تحولت إلى دوجما، أى إلى «عقيدة» تمطلقت أيضًا أفكار اليسار. ومن شأن التمطلق أو الدوجما أن يندفع الفكر إلى الجمود، وإلى تحريك

الألفاظ بديلاً عن تحريك الواقع، فيتوهم تحريك الواقع. فيقال مثلاً تفسيراً لظاهرة اجتماعية، ولتكن البطالة أو تدهور التعليم أو الأزمة الاقتصادية، إنها من صنع الصراع الطبقى والإمبريالية بغض النظر عن العوامل الذاتية الكامنة فى التراث المصرى من حيث هو تراث متخلف محكوم بالفكر الأسطورى منذ الحضارة الفرعونية، ولم نعمل فيه العقل الناقد الذى من وظيفته الكشف عن جذور الوهم فيما نعتقد، وبالتالى لم نسمح للتنوير بالبزوغ، بل أجهضنا كل «متنور» حاول أن يُعمل عقله من غير معونة الآخرين. بل إن اليسار المصرى والعربى عارض الدعوة إلى التنوير «سراً» باعتبارها دعوة برجوازية، وذلك لمجرد أن حركة التنوير فى أوروبا كانت من العوامل الحاسمة فى بزوغ الثورة الفرنسية البرجوازية. ولم يكن اليسار على وعى بأن هذا التنوير هو الذى أفرز كلاً من الليبرالية والماركسية على الرغم من تناقضهما. وثمة نصوص عديدة فى التراث الماركسى تشهد على ضرورة التنوير باعتباره نقطة بداية للفكر الماركسى منها قول إنجلز فى كتاب «الاشتراكية المثالية والعلمية» إن الاشتراكية الحديثة، فى صورتها النظرية، امتداد منطقى للمبادئ التى أرساها الفلاسفة الفرنسيون فى القرن الثامن عشر. فلم يعترفوا بأى سلطان يأتى من الخارج. فكل شىء خاضع للنقد، وكل شىء عليه أن يبرر وجوده أمام محكمة العقل أو يتنازل عنه. ومن ثم أصبح العقل هو المعيار الوحيد لجميع الأشياء». ثم يستطرد قائلا: «لقد رأينا كيف استجاب الفلاسفة الفرنسيون، فى القرن الثامن عشر، من حيث هم الممهدون للثورة، إلى العقل باعتباره الحاكم الأوحد لكل ما هو موجود. ومن ثم تأسست حكومة عقلانية وتأسس مجتمع عقلانى».

ومع ذلك لم يكن اليسار المصرى على وعى بأن التنوير غائب عن مصر، بل غائب عن المجتمع العربى برمته بحكم سيطرة أيديولوجيا الدولة العثمانية بوصفها دولة دينية تقف ضد العلمانية التى هى أساس التنوير. وليس أدل على ذلك من مصادرة كتابين، فى العشرينيات من هذا القرن، وهما كتاب «الإسلام، وأصول الحكم» للشيخ على عبدالرازق (١٩٢٥) وكتاب «فى الشعر الجاهلى» لطه حسين (١٩٢٦) - وسبب المصادرة أن مؤلف الكتاب الأول متأثر بنظرية «العقد الاجتماعى» عند لـوك والتى تدور على أن المجتمع من صنع الإنسان. وتأسيساً على ذلك برأ المؤلف الإسلام عن مفهوم الخلافة. أما الكتاب الثانى فصاحبه دعا إلى الأخذ بالمنهج الديكارتى الذى يتخذ من الشك وسيلة للتمييز بين صادق الفكر وكاذبه.

بل لم يكن اليسار على وعى بأن التنوير حركة فلسفية، فى المقام الأول، قد تبناها نفر من الفلاسفة كان ينشد إنهاء تحكم السلطة الدينية (سلطة دوجماطيقية) فى العقل الإنسانى. لم تكن وسيلة هذا النفر من الفلاسفة فى تقويض الدوجماطيقية سوى تحليل المعرفة الذى انتهى بهذا النفر إلى أن المعرفة الإنسانية معرفة نسبية بالضرورة، ومن ثم فإنها ليست معرفة مطلقة ولا يمكن أن تكون. وهذا اللون من التحليل وارد عند **بيكون وديكارت وهيوم ولوك وديدرو وفولتير وروسو وكوندرسيه وكانط.**

وعلى الضد من ذلك كان تفكير اليسار المصرى تفكيرا دوجماطيقيا بمطلق العوامل الموضوعية ولا يرى سواها من عوامل ذاتية لها من الفاعلية مثل مالدى

العوامل الموضوعية، فيدعو إلى التأميم من غير وجود كوادر اشتراكية، ويدافع عن القطاع العام بغض النظر عن الخسائر المالية الناجمة عن السلب والنهب، ويتوهم وجود صراع طبقى فى مجتمع يخلو من الطبقة بالمفهوم العلمى. فيتحدث مثلاً عن طبقة برجوازية، والبرجوازية لا تتكون إلا فى مناخ علمانى، والعلمانية من المحرمات الثقافية فى بلادى وفى بلاد مماثلة لبلادى. وإذا انتفت البرجوازية انتفى الحديث عن الطبقة العاملة.

ثم إن اليسار المصرى كان يتجاهل نقد التفكير الأسطورى المترسب فى العقلية المصرية منذ الحضارة الفرعونية حتى الآن. وكان يتحدث عن الجماهير كما لو كانت هذه الجماهير تعى مفهوم التطور وحتمية التغير الاجتماعى. تجاهل كل ذلك واندفع إلى الصدام مع السلطة على أمل الاستيلاء عليها. وكان الأجدر به أن يتخذ من قضية تنوير الجماهير قضيته الأساسية، وهى بالفعل القضية الأساسية فى المجتمعات المتخلفة. وهى ليست قضية اليمين المحافظ فى هذه المجتمعات لأن هذا اللون من اليمين لا يحافظ إلا على التراث فى غير ما تحليل أو نقد.

وعندما حاصر الغرب الليبرالى الدوجماطيقية الماركسية اقتصادياً وعسكرياً وسياسياً ودينياً انهارت هذه الدوجماطيقية وانهار معها الاتحاد السوفيتى وتفكك. وهنا حدثت أزمة اليسار الماركسى. ولم يكن أمامه سوى أحد أمرين: إما أن يتماسك وإما أن يتفكك. ولكنه لم يدرب نفسه على التفكك فكان أمامه أحد أمرين: إما أن يتمسك بالدوجماطيقية الماركسية ويدخل فى عناد مع ذاته، وإما أن يتمسك بدوجماطيقية أخرى لأنه كان يتعاطى «الدوجماطيقية». وكانت الدوجماطيقية الأخرى جاهزة ومستعدة لقبوله، وأعنى بها الأصولية الدينية. وهذا هو مغزى تحول شريحة من الماركسيين إلى الأصولية الدينية فتركت شعارات الماركسية ودعت إلى شعارات الأصولية.

كان هذا هو موقع اليسار فيما مضى من الزمان فأين موقعه فى مستقبل الأيام؟وفى صياغة أخرى يمكن إثارة السؤال التالى:ما هى الرؤية المستقبلية لليسار المصرى بعد انتهاء الحرب الباردة وزوال الاتحاد السوفيتى؟

الجواب عن هذا السؤال يستلزم، فى البداية، تحديد معنى «الرؤية المستقبلية». وقد حدث لَبْس فى معنى هذا النظر. فأنا كنت قد استحدثته فى الستينيات وكان يعنى عندى أن التاريخ يتحرك من المستقبل وليس من الماضى. وهذا على الضد من الرأى الشائع القائل بأن الزمان يتجه فى مساره من الماضى إلى المستقبل ماراً بالحاضر. ورأيى أن الأولوية، فى آنات الزمان الثلاثة، ليست للماضى لأنه، فى أصله، مستقبل، أى مستقبل فات. ومعنى ذلك أن الماضى مسلوب من سمته الأساسية وهى أنه كان مستقبلاً، وأنه لم يعد كذلك. كما أن الأولوية ليست للحاضر لأنه وَهْم. فالحاضر نهاية ماض وبداية مستقبل. يبقى إذن أن تكون الأولوية للمستقبل ومن ثم فالمستقبل يقع فى مقدمة الآنات الثلاثة وليس فى مؤخرتها.

ومعنى ذلك أننا نحرك الحاضر فى المسار الذى يحقق الرؤية المستقبلية بيد أن هذا التحريك عملية معقدة، إذ تستلزم إجراء عدة استنباطات ابتداء من

الرؤية المستقبلية حتى نصل إلى النتائج التى فى إطارها نحرك الواقع بحيث ننتهى من هذا التحريك إلى تحقيق الرؤية المستقبلية.

والسؤال إذن:ما هى الرؤية المستقبلية اللازمة لليسار المصرى؟

فى تقديرى أن اليسار المصرى ليس فى إمكانه تكوين رؤية مستقبلية بمعزل عن «رباعية المستقبل» وهى الكونية والكوكبية والاعتماد المتبادل والإبداع استناداً إلى تطور الثورة العلمية والتكنولوجية. فهذه الثورة قد أفضت إلى سباحة الإنسان فى الكون. ومن شأن هذه السباحة أن تسمح للإنسان بدراسة الكون دراسة علمية بحيث يمكن تكوين رؤية كونية علمية. وبفضل هذه الرؤية تتغير رؤيتنا لكوكبنا الأرضى لأننا سنراه من الكون بعد أن كنا نراه ونحن فيه. فكيف يبدو لنا هذا الكوكب فى هذه الحالة؟

أغلب الظن أنه سيبدو لنا كوحدة بلا تقسيمات، أى قرية كبيرة تبهت فيها التقسيمات الجغرافية والعرقية والدينية، وتتسم بالاعتماد المتبادل بين الشعوب والأمم، فيحل الحوار محل الصراع، والسلام محل الحرب، وأجهزة الحياة محل أجهزة الموت، والوعى بالوجود محل الوعى بالعدم. وتنشأ عن كل ذلك إشكاليات جديدة فى حاجة إلى حلول جديدة، أى فى حاجة إلى إبداع.

وكان **أينشتين** قد قال بعد انفجار القنبلة الذرية، «لقد تغير كل شىء ماعدا أسلوب التفكير». وها نحن الآن أمام منعطف تاريخى يستلزم أسلوباً جديداً فى التفكير. والذى سيلتزم هذا الأسلوب الجديد هو الذى سيقال عنه إنه يسارى، ذلك أن اليمينى هو المكلف، تاريخياً، بمنع الجديد.

ولكن ثمة عقبات أمام هذا الأسلوب الجديد فى التفكير ويمكن إيجازها فى الوحدة العضوية الراهنة بين الأصولية الدينية والرأسمالية الطفيلية. فكل منها ضد المسار العلمانى للحضارة الإنسانية على الرغم من تباين نسق القيم عند كل منهما. وقد بدأت ملامح هذه الوحدة العضوية فى بداية السبعينيات من هذا القرن. وقد أشار إلى هذه الملامح تقرير «نادى روما» (١٩٩١) تحت عنوان «الثورة الكوكبية الأولى»، جاء فيه مايلى:

يبدو أن الإنسانية، فى نهاية هذا القرن، محكومة بالاتجاه نحو اللاتعين ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين حيث بداية تكوين المجتمع العالمى الذى سيكون متباينا عن الثورة الزراعية والثورة الصناعية، إذ سيكون «مجتمع ما بعد الصناعى»، على حد تعبير عالم الاجتماع الأمريكى **دانيل بل**، حيث انفجار السكان واضطراب المناخ العالمى، وأزمة الطاقة، والتلوث وفشل نقل التكنولوجيا، وجنون الجرى وراء الربح المادى، وتجارة المخدرات، والطاعون الجديد الذى يسميه تقرير «نادى روما» تجارة المخدرات وهى تجارة تفوق فى دخلها المادى تجارة البترول، وتقلص دور الدولة، وتجارة السلاح غير المشروعة. وكل ذلك أدى إلى العنف الذى تولد عنه الإرهاب.

وكل ذلك من شأنه أن يدفعنا إلى البحث عن عمل دولى مشترك لمواجهة هذه الإشكاليات الكوكبية. بيد أن تقرير نادى روما يتشكك فى إمكان المواجهة، ذلك أن أنسقة القيم المتباينة أصبحت موضع تساؤل فى مواجهة صعود الأصوليات الدينية.

عبد الوهاب الأسوانى

عودة المهاجر



هاقد جئتكم بعد احتشاد لا تملكون حياله غير الانحناء، أفعل بكم ما فعله الحاكم التركى الذى تقولون إنه أوقف أجدادكم فى حمارّة القيظ حتى أغمى على شيوخهم، أُجبركم على الركوع كما ركع أسلافكم أمام فرعون، أكنسكم أمامى كأنكم طابور من النمل باغته الفيضان .

ـ يقال إنك عدت من البلاد البعيدة تحمل ثلاثة أجولة محشوة بالدولارات .

ـ تسعة وأنت الصادق .

ـ تسعة؟

ـ وهل تظن أننى أضيع من عمرى ربع قرن لم أفرِّق فيه بين الحلال والحرام من أجل ثلاثة أجولة؟!

ساشترى نجعكم بأكمله يا أسوأ خلق الله، وكل نظرة شزراء برقت لإذلالى، سأرد عليها بألف إصبع.

ـ ياعمى الحاج « زغابى» أنت تعلم أن هذا الفدان هو الذى أعيش عليه أنا وأمى ولا شىء غيره.

ـ مادمت رهنته لنا، فيجب تسليمه .

ـ أنا أدفع لك إيجاره، واتفاقى معك كان على هذا الشرط ..

ـ كان .

ـ وما الذى جرى الآن؟

ـ أريد كلمة واحدة، هل ستسلمه أم لا؟

قال ذلك مهتاجا وقد اربدّت ملامح وجهه ومد سبابته تجاهك حتى كاد طرفها يدخل فى عينك لولا أن تراجعت برأسك إلى الخلف :

- لكن ياعمى ...

- نعم، أم لا؟

لو قلت لا لمنعوا الماء الذى يمر بأرضهم - التى كانت أرض أبيك وجدك - وتعذّر الزرع .

- يا حضرة العمدة، أنت الذى تستطيع إقناع الحاج زغابى بمراعاة ظروفى، بارك الله لك فى صحتك وأولادك. كان مشغولا فى تناول طعام العشاء، وجه إليك نظرة اكتست بطابع الاستغراب وهو يلعق أصابعه بصوت مسموع :

- أنا أهبط من مقامى لأقنع ابن البرطوش؟

- وأين أذهب إذا سلّمته الفدان؟

شرب كوز الماء وأجاب بعد أن تجشأ:

- أرض الله واسعة .

مسحت العرق عن وجهك، طُفت بكل من يملكون مالا فى البلد :

- اسمع يابنى، المبالغ المسحوبة على فدانك كبيرة، الوحيد الذى يقدر يدفعها لك هو الشيخ طنطاوى فعليك به. توقفت المسبحة بين أصابع يمناه ثم أغمض عينيه ذات الأجفان المنتفخة :

- أنا اقدر ادفع لك المبلغ، لكن عائلتى، كما تعلم، قليلة العدد، لا تستطيع الوقوف بجانبى لو منعوا الماء، ومن غير المعقول أرمى فلوسى فى بحر النيل.

- أنت رجل عاقل، قل لى رأيك فى حلِّ الموضوع.

عادت حبات المسبحة إلى طقطقاتها وهى تتساقط متتابعة:

- سلّم أمرك لله.

.. هاقد جئتكم بعد أن عملت فى كل شىء وتاجرت حتى برقاب البشر أنفسهم، أتحرّق شوقاً للفتك بمن يتحدّانى ..

- لو قتلته، لك عندى كل ما يرضيك .

- مائة ألف..

- هذا كثير ..

- لم أتغرّب إلا من أجل المال، لى ثارات عند كثيرين لابد من أخذها..

- طيب، كم تريد الآن؟

- المبلغ كله ..

- كله؟

- وبالدولار .

سأشترى بيتك ياحاج زغابى بعد أن أغريك بعشرة أمثال سعره لكى أجعل منه مربطاً لحمير ضيوفى، أو ربما ربطت فيه كلباً كما فعل المرحوم عبد الباسط بعد أن كسب قضية بيته المغتصب.

- ياولدى، أنت تعلم إعزازى لك .

- أعلم ياعم عبد المولى .

- زينب لم تعد تنفعك .

- ماقصدك؟

أدار رأسه بليونة وواجهك بنظرة غير مكترثة بوجودك، وخالطت السخرية صوته المعدنى فى برودة ليالى طوبة:

- من أين ستنفق عليها وعلى أطفال قادمين بعد ضياع الفدان؟

اصطفقت أجفانك فى حيرة وأجبت بصوت خافت لم تسمعه أنت نفسك :

- الله هو الرّزاق .

بعينين براقتين لا يطرف لهما جفن وابتسامة مرسومة وصوت هادئ وقور جاءتك كلماته كنصل حاد يغوص فى الأحشاء :

- صدقت، الرزاق، سبحانه، يرزقك ببنت الحلال التى تريح قلبك، ويرزق زينب بابن الحلال الذى كتبه الله لها، وسأعيد إليك المهر بكامله .

حتى أنت ياعم عبد المولى خذلتنى وأشمتَّ بى الأعداء، جمعت البلد تتفرج، ولأول مرة فى تاريخها، على المأذون يسلمنى ورقة الطلاق قبل أن أدخل بعروسى.

ماتت أمك مقهورة بعد هلال واحد من ضياع زينب والفدان، ووقفت ترقب محراث الحاج زغابى يشق الأرض كأنه يخترق قلبك، ودعت شقيقتك التى بكت بحرقة وبكت معها ابنتها فاطمة، وجاملك زوج أختك ماباليد حيلة يابن الخال، لكن ها قد عدتُ إليكم رافعا زُنابتى المفعمة بالسم، الدغ خصومى حتى الموت، أنت نفسك ياعم عبد المولى سأملى عليك شروطى فتوافق عليها وإلا انتزعت منك أرض أولاد المرحوم ياسين التى استرهنتها بتراب الفلوس، لن يكلفنى ذلك غير مشقة فتح هذه الحقيبة السامسونايت وتناول إحدى رزماتها، ولوسامحتك - بعد أن يشيب شعر رأسك - فسيكون ذلك من أجل عيون زينب .

هل أخطأت وهبطت من القطار فى محطة أخرى؟..

أين صف الأشجار فى الميدان العريض، وأين مقهى المنصورية بشجرة الأثل أمامه والأزيار الكبيرة تحت ظلها العميق، وما هذه البيوت القبيحة ذات القالب الأحمر، وما كل هذا الزحام؟

ـ أيها طريق معادى « القيزان» لو سمحت؟

ـ اليمنى، بعد مائة متر تجد موقف سيارات الأجرة.

ـ سيارات أجرة ؟ ..

لم أكن أتخيل أن النيل يحمل كل هذه النفايات على سطحه، والمراكب الشراعية تعمل بالموتورات، ثم ما هذا الذى حدث فى الشاطئ الآخر؟.. أين حقول القمح بسنابلها تتمايل فى خيلاء، وأين أحواض البرسيم بخضرتها المحببة، والنخل الغزير وأشجار المانجو وما هذه المبانى الأسمنتية الجهمة، وماذا فى داخل هذه البراميل المصفوفة على حافة الجرف، وإلى أى شىء ترمز هذه المداخن التى تعكر السماء بسوادها؟

– من فضلك، أين بيت المرحوم مرعى الحمدون؟

أشار بيده إلى الأمام دون أن يخرج الأخرى من جيب بنطلونه وقال بلا مبالاة:

– اسأل قُدّام.

مجموعة من البنات يمشين فى الطريق.. من هذه؟.. زينب؟.. أجل هى نفسها بعينيها العسليتين وقوامها المبروم، لم يتغير فيها شىء غير أنها خلعت الطّرحة وتركت شعرها ينسدل على كتفيها، طبعا هى تجارى الجوّ العام ما دامت كل البنات فعلن هذا:

ـ زينب.

ـ زينب من؟

ـ الست زينب بنت عبد المولى؟

تراجعت والدهشة فى عينيها، ضحكت بقية البنات، تهامسن فيما بينهن ونظراتهن تتجه نحوك، تساءلت أطولهن قامة: من تريد يا عم؟

ـ زينب، أنا أعرفها من بين ألف واحدة.

اتسعت العيون كأنها تتهمك بالجنون، تساءلت الطويلة:

ـ من أى بلد أنت؟

ـ من هنا، دعى زينب تكلّمنى، لا أريد أن يتدخل أحد بينى وبينها، أنا جئت يا زينب، كل شىء سيعود إلى أصله.

ظهر العبوس على وجه زينب الحبيب، قالت الطويلة ضاحكة:

ـ يا قاعدين يكفيكم شرّ الجايين، من أين جئتنا يا رجل أنت؟

ـ أنا من قلب هذا البلد، أنا عبد الله ابن مرعى الحمدون.

اندفعت إحداهن نحوى وهى تهلل:

ـ يا ألف مرحبا، أهلا بك يا جدّى.

ـ جدّك؟

ـ أنا بنت فاطمة.

ـ فاطمة من؟

ـ ألا تعرف فاطمة بنت أختك؟.. أنا بنتها، يا ألف مرحبا.

فاطمة كبرت وتزوجت وأنجبت فتاة فى مثل عُمر هذه؟

قالت وهى تمسك بكفى وتهزّ ذراعى بشدة وصوتها يتهدج:

ـ تفضل عندنا، أمى ستسعد بك، جدّتى الله يرحمها كانت تحدثنا عنك كثيرا، كنا نظن أن مكروها حدث لك أو أنك فى السجن، حمداً لله على سلامتك.

ضاعت شبيهة زينب فجأة فى الزحام الذى وجدت نفسى فيه، استقبلتنا فاطمة فى بيتها، عرفتها لأن عينيها تشبهان عينى المرحومة امها، أطلقت زغرودة وهى تحتضننى وتصرخ: خالى جاء، يا ألف نهار ابيض، اجرى يا فريال، قولى لخالاتك يحضرن حالا، خالنا جاء.

امتلأ الجو حولى بالزغاريد والأطفال، جاء الكثير من الرجال الذين لم أعرف منهم أحدا إلا إذا ذكروا لى اسم أبيه وجدّه، جاءت الكثيرات من النساء والبنات من جميع الأعمار، أخيرا وصل جارنا القديم عبد العظيم ابو سيف الذى عرفته على الفور رغم انحناءة ظهره، بعد أن تعانقنا طويلا قلت له:

ـ أول شىء أريد أرضى من الحاج زغابى.

جمد للحظة وهو يتساءل: أرضك؟

ـ الفدان الأخير والأرض التى فوقه وإلاّ جعلته يمشى فى الطرقات وهو يكلّم نفسه..

ـ أرضك، عدم المؤاخذات، انتزعتها الحكومة.

ـ انتزعتها؟

ـ أقامت عليها محطة الكهرباء.

ـ ألم يجدوا غير أرضى؟

ـ انتزعوا معها أراضىَ أخرى من الحاج زغابى، بالذات من أرضكم القديمة التى اشتراها منكم.

- قُل كلاما غير هذا؟

- هذا هو ما حدث، والحكومة بحثت عنك لتدفع لك نصيبك فى التعويض.

- وأين الحاج زغابى الآن؟

- مات.. اقتحم اللصوص بيته وسرقوا فلوس التعويض، لم يتحمل الصدمة، فى البداية أصيب بالشلل، ثم توفى إلى رحمة الله، لكن لماذا الحديث عن هذه المسائل القديمة؟

تساءل صبى فى حدود الرابعة عشرة : زغابى من؟

لم يجبه أبو سيف. ساد صمت لم يكن يقطعه غير لغط النساء وضحكات البنات اللاتى تجمعن فى الداخل عند فاطمة يهنئنها بسلامة وصولى، ومن الباب المفتوح على مصراعيه رأيت قرص الشمس الأحمر يوارى نصفه وراء الجبل الغربى، وثمة رجل منهمك فى رفع الماء إلى أرض مرتفعة، شادوفه يعلو ويهبط مع صوت غنائه، وتساءلت: وزينب؟

- زينب من؟

- بنت عبد المولى.

دهش الشباب حولنا، لكن عبد العظيم أبو سيف ابتسم قائلا: هى هنا..

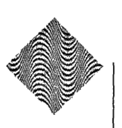
- أين؟

- سلّمت عليك مع النساء الداخلات.. هى، الله يعزّك، الكفيفة التى تقودها حفيدتها الصغيرة، وهى فى الداخل الآن مع بنت أختك.

وكان قرص الشمس قد غطس وراء الجبل الغربى، ومع صوت الشادوف والغناء تصاعدت رائحة بعُد العهد بها، رائحة الأرض العطشى حين يغشاها الماء فتُعطى المرء إحساسا بأنه قريب من أصله.. التراب.



عادل عزت



الهجرة إلى الرسول

ها قصيدةٌ عشقٍ بها أتقرَّبُ منكم، وأنتم سرابٌ يخادعنى فأسائلُ نفسى متى أرتوى ؟!

أيها الناسُ يا غرباءُ ألستم ضيوفَ الزمانِ الذى ينقضى ؟!

منذ أنْ هامَ فى الظُّلُماتِ امرؤ القيس والليلُ مُتَّهَمٌ، والمحبونَ لا تتغيرُ أحوالهمْ، والنفوسُ عواصفُ لا تنتهى.

لكأنّ الليالى تُبَدِّلُ ثوباً بثوبٍ، وناساً بناسٍ، ولا يتزايدُ فيها سوى الذكرياتِ، وحزنِ الذينَ لهم أنتمى.

غير أنّ الليالى تخادعنا وتخفِّفُ عنا بنور النجومِ، وعشقِ النساءِ فمن أنتَ يا عشقُ يا أيها الزائلُ الأبدىْ ؟!

قد جعلتَ النساءَ قواريرَ عند الرسولِ. أراهنّ فوق الهوادجِ مرتحلاتٍ فجاء ظلامُ الصحارى، وجاء نسيمُ الحجازِ، ومرت شياطينُ شعرٍ وغابت خُلال الهواءِ... وكان الهلالُ بِمَنْزِلَةٍ تتضاءلُ فوقَ نخيلِ البوادى فأحسستُ جنيةً تتتبّعُ خَطْوى فأسرعتُ فى السيرِ لا

أتلفّتُ خلفى فما لحِقَتْنى ولكنها قد أتتنىَ إنسيةً فى النهارِ مباركةً جعل اللهُ فيها مَبيتى، وسرِّى، ونارَ فؤادى. فقلتُ لها وأنا أتزوجها أنتِ أحبابُ قلبى، ولن أتعثر ما دمتِ ممسكةً بيدى.

كنتُ حينئذٍ منصتاً للسماواتِ أحتار بين دهاءِ معاويةٍ وصفاءِ علىٍّ، وأعدو وراءَ القصائدِ أصطادُ غزلانَها، وأخبئ أسرارَها داخلى ثمّ أشعرُ أنىَ لا أكتفى.

قد تباركَ من جعل العربَ القدماءَ مغامرةً فظةً، وغناءً حزيناً له صلةٌ بدمى.

عشتُ فى ظلهم زمناً. إنهم غربةٌ قد قضيتُ بها أجملَ العمرِ. لستُ أقدسُ ما قدسوا غير أنىَ أخضعتُ نورَ ضميرى إلى كلماتٍ أتت من ضميرِ الرسولِ، وإنى لأخلاقه تابعٌ لا يخونُ ولا ينحنى.

آهِ إنى على ثقةٍ أننى سأراهُ ولستُ على ثقةٍ أنه سوف يقبل أن نلتقى.

كانت الصحراءُ تحاصرنى فأتوهُ خلال المسافاتِ أشكو إليه، وكنتُ أُطَمْئِنُ نفسى، وأجزم أن شكاتى ستبلغه وهْوَ يمكثُ فى سرِّه السَّرْمَدِىْ.

أنتَ حاربتَ بالنفسِ والسيفِ... إنى حفيدكَ أضعفُ من أن أطفِّئَ نارَ النفاقِ، وأنبلُ من أن أماشى ولاةَ الأمورِ، ولستُ الذى يستطيعُ الحياةَ مع الكائناتِ التى فى الثّرَى تختفى.

قد تكاثر لَغْوُ الثعابينِ حولى فألفيتنى أتصاعدُ مختفياً فى الغيومِ فصرتُ هناكَ بعضَ المعانى التى نُسيَتْ، وأراد لها اللهُ أن تنزوى.

كلّ من أظهروا بغضَهم خلف ظهرى أراهم، وأشعر أحقادَهم فهربتُ ولو ساعةً لحماكَ... كأنى – أنا من تشاغل عنكَ – جديرٌ بأن أتباطأ عندكَ أو أتسلل عبر معانيكَ أطلبُ أن أحتمى.

إنّ روحى طيورٌ تغرّدُ فى أسرها، والمدى الحرُّ فى أسرِ ألفِ غرابٍ فكان لجوئى إليكَ يخفّفُ من محنتى.

لن أكون عَبوساً ولا يائساً. أنتَ علَّمْتَنى أن غيبَ السماواتِ يطوى جناحاً على المعجزات، ولا ينبغى لفؤادىَ أن يَتَعَجَّلَهُ. ولعل وجودىَ منعزلاً فى رحاب الأسَى نعمةٌ لا يريد لها اللهُ أن تنتهى.

ولعلَّ اللهيبَ الذى يحرقُ القلبَ يعصمه من شرور الهوى. قد تباركتَ يا قلبُ فى كلِّ يومٍ بهِ تَصْطَلِى.

والرسولُ يلوحُ على البعدِ مقترباً. كدتُ أجعل فى ظلّه مَنْزِلى.

ربما قلتُ للناس مُدَّعياً إنه مرَّ بى ذات ليلٍ بحلْمٍ فأوعز لى بالذى ينبغى أن أدوِّنَهُ، والذى ينبغى أن أحاذرَهُ، ثم لمَّا مَضَى نَسِىَ المِسْكَ رائحةً تتضاءلُ شيئاً فشيئاً ولا تنمحى.

زوجتى أخبرتنى بأنّ وجودَ الرسولِ بهذى القصيدةِ باركها، ودعتْ لى بأن أهتدى.

كالقواريرِ هنَّ زجاجٌ رقيقٌ يبدِّلُ ألوانَهُ وروائحَهُ. يتكسَّرْنَ حيناً ويَجْرَحْنَ حيناً، ويحملن ما يتحمَّلْنَهُ، والرجالُ مشاعرُ لا تهتدى.

ولأنى تلاشيتُ فى ظُلُمَاتِ الوجودِ حَيِيّاً ومضطرباً وهبتنى الليالى بروقاً أبددها، ونجوماً بها أختلى.

لامنى من رأى أنّ مسّاً بروحى فخبأتُ ما بىَ عنْهُ، ولا ... لم ألُمْ لائمى.

عبد الستار ناصر

باب السيف



كنا على يقين، بعد عام من العذاب، أننا نستمع - ونحن فى المقهى - بموت (عزيز رفعت) الذى غادرنا ولم يزل فى الخمسين من عمر يشبه صندوقاً يحترق فى بركة من الماء، ما عرفنا أبداً كيف نواسيه، كنا نخاف عليه، نعلم أنه سيموت قبل ان يتمكن من الثأر او يأخذ بحقه من القاتل الذى تمكن أن يطعنه ليلاً ويتركه على رصيف المحلة غارقاً فى دمه ثلاث ساعات قبل أن يراه مؤذن (باب السيف) وينقذه من الموت فى ذاك الفجر العنيف القاسى.

ما كان أحد يدرى سر هذا الرجل الذى جاء المحلة منذ عشرة أعوام، عاش فيها غريبا لا يقترب من أحد ولا يسلم على أحد من أهلها، عابس الوجه برغم وسامته، نظيف الهندام على ما يبدو - جلياً - رخص ما يرتديه ، بدلة سوداء ومعطف سميك فى الشتاء، قميص أسود وبنطلون رمادى فاتح في الصيف، ثمة انحناء خفيف فى جذعه، ربما تعمد ذلك لئلا ترتطم عيناه بأهل الزقاق، لا يريد أن يكون بينه وبين البشر رباط من أى نوع.

أنا وحدى الذى أقترب منه، كنت أعرفه منذ طفولتى، أيام كنا نعيش فى محلة «الطاطران» * بيت أهلى لصق دارهم، أنا أكبر منه بأعوام ثلاثة، لم يكن هكذا أبداً، كنا نلعب بعنف وفرح، يشترك معنا عند الظهيرة (عبد الزهرة) و(عثمان) النحيف و(عزيز رفعت) يكسر النهار وجزءاً من المساء دون أن يمسه الضجر أو يتسلل التعب إليه، شئ واحد كان يمنعه من اللعب، كثيراً ما تكرر بيننا وأشفقنا عليه خوف أن نصبح مثله ذات يوم «يطفر الدم من منخريه، هكذا، على حين غفلة» وهو يعرج معنا فى شعاب المحلة وزواياها التى لا يعرفها سوى أطفالها.

* باب السيف والطاطران، من بقايا بغداد الأربعينيات، مساكن فقراء وكسبة من النوع الذى اهملته الانظمة والاقدار معاً.

لم أطرق الباب عليه، ولم انتظر مروره قرب مقهى (باب السيف) ربما كنت أبحث عن سبب أو افكر في أسلوب يساعدني على التقرب منه، ثم ارغمته انا على السؤال والبحث عني، وربما اللجوء إليّ، بعد صمت لفّه طوال السنين التي مرت واندثرت خلفنا.

مرة، وكما يفعل الصغار، تركت تحت بابه ورقة كتبت فيها (الطاطران تسلّم عليك، أرجو أن يكون انفك بخير) أطارد ذاكرتي، أجمع خلايا راسي في كف صغيرة عساني أتذكر نشوة الطيش الجميل التي عشناها ولم نحسد أنفسنا - باللغباء - على شذاها وسحرها المغمسّ في عسل البراءة، ومرة ثانية، كما يفعل شرلوك هولمز، رميتُ قرب غرفته علبة سجاير رسمتُ عليها (سوبرمان) وكتبتُ عند راسه (عزيز مان) كما كنا نسمّيه في طفولتنا، وثالثة بعثتُ إليه - مع طفل زخرس - كتاب (ماجدولين) أول ما قرأ في حياته وبكى حرقة عليه ثم تركته يسأل، يتخبط، يدور في المحلة، بين القصابين وباعة الطرشي وأفران الخبز، عساه يرى هذا (الماضي) الذي يركض خلفه ويغازله ثلاث مرات في شهر واحد.

نظرتُ إليه من طرف في المقهى، يعيش صوب بيته - في السادسة من مساء السبت - يلوي عنقه شمالاً على غير عادته، يريد أن يعثر على طفولته التي غادرها منذ زمان بعيد كان من افضل وأشرس أبناء محلتي، منطوياً على نفسه لا أدري أي شئ عن حاضره الغريب ولا سبب انزواء ذاك الحماس الذي كان يلبسه ليل نهار؟

تركت قطار البصرة، ولم أسافر، قال لي: أنت خائف من السفر؟ قلت: ياعزين، أنا لا أريد أن أسافر، ثم، لماذا أرى البصرة، هل تراها أجمل من بغداد؟ كنت في الثامنة عشرة وكان أصغر مني، يسخر من رعشة جلدي وأنا أغادر المحطة، وعندما عاد من البصرة قصّ لي حكايته مع شط العرب، والسفن العملاقة التي رآها، والقطار الجميل الذي قطع الليل إلى هناك - بكيتُ على نفسي، كنت أحسد هذا العزيز الرفيع الذي غلبني وصار يشفق على خيبتي وضعفي.

اليوم، ربما، بعد سهو ومواسم وغبار كثيف، سحب من الذكريات، بعد عشيرة من أشباح مر قرب فراشي، قطعت خلفها نصف أحلامي ورميتُ عليها نقمتي وبعض انكساري، أرى (عزيز رفعت) الذي انتصر على فرق السنوات الثلاث التي بيننا وصار أكبر مني، يحكي لأطفال الطاطران عن (فلاش جوردن) وسماء مزحومة بالنجوم والنيازك والبروق، وما كنتُ أعرف ايامها غير (الزناتي خليفة) وبعض ما اخبرتني به (شهرزاد) حتى عافني أطفال الزقاق، يتسابقون إلى (عزيز رفعت) يريدون اكتشاف سماوات أبعد ونجوم أغرب وأجمل ونيازك يسألون: أين ستسقط؟

وبقيتُ مع الزناتي أمزق أوراق ألف ليلة، ثم على غفلة من الجميع، ذهبتُ إلى (فلاش جوردن)، رأيته في سينما (الفردوس)، سرقت ثلاثة دراهم من أبي، وشبعت من النجوم والنيازك والبروق، لكنني لم اتمكن ابداً من سحب اطفال المحلة إلى حكاياتي، مع انني عرفت (جوردون) أكثر من (عزيز رفعت) ثلاث مرات.

ابتسم ـ وأنا أشرب الشاى فى المقهى ـ على جبل من الصمت، جاء ينطق بعد دهر من الوحشة والغرابة، إذ جلس قربى يحدّق إلى وجهى بين شهيق وشهيق، ثم قال:

ـ أما زلتَ تذهب إلى هناك؟

ـ نعم، أنا أحبها وأشتاق إليها.

ـ وكيف هى اليوم؟

قلت له بحماس طفولى:

ـ الطاطران كما هى منذ مئات السنين، لن يغيرها أحد، وأنت. كيف حال أنفك المسكين؟

كان (عزيز رفعت) قد ابتسم بعد غيبة دامت ألف سنة، ربما أكثر من ذلك بالنسبة لى، من يعرف أى حزن رأى، وأى كوابيس يعيش؟ أجاب هادئاً:

ـ جسدى كله بخير، وأنفى كذلك (راح يبحث عن شئ يخفى به رعشة أصابعه وارتباك عينيه، ثم قال) ما زلت تتذكر الماضى كله، لا أحد يعرف أنى (عزيز مان) سوى ثلاثة أنتَ واحد منهم، بل الوحيد، فقد مات عثمان فى حريق سينما البيضاء، واستشهد عبد الزهرة فى ديزفول.

قلت بحزن كبير: ـ أعرف كل شئ، أنا حريص على زمانى القديم ـ انا مثلك تماماً، لكننى (مطلوب). قلت له: لا أفهم معنى هذه الكلمة، فقال كمن يضحك: ـ يريدون قتلى، اخطأت مرة وأنا فى طريقى إلى عملى، دهست طفلاً بسيارتى وهربت، أهله يبحثون عنى، وأدرى بأنهم سيذبحوننى ذات يوم.

سقط الشاى على ثيابى، لم أعد أرى (باب السيف) تسرب السمك الميت على فراش الأمير.. ولا أدرى من قال نيابة عنى:

ـ إنها إرادة الربّ.

قال (عزيز رفعت) بعد أن سقط الشاى على ثيابى والسمك العفن على فراش الأمير:

ـ لا أحد يقول هذا منهم، لا أحد يفهم أنها إرادة الله، الطفل كان وحيد أمه وأبيه كما سمعت، جميل جداً، من الصعب نسيانه أبداً، كان فى الرابعة، أحلى ما فى المحلة من أطفال، أنا ـ واللّه ـ أكثرهم حزناً عليه، لكن، من يصدق؟

نظرت إليه، شبح من أرض لا مخلوقات فيها، مهمل، لا أحد يسأل عنه، ضحية خطأ عابر عجيب، رأيته ينهض، تركته يدفع الحساب عنى، بقيت بعده فى شرك من الرعب، تسرب إلى رأسى دفعة واحدة،ولا أفهم كيف تسلل الدمع إلى مساماتى وعينى وأصابعى.. وقبل أن يشعر بى زبائن المقهى، رميت نفسى إلى الزقاق، دمعة أخيرة كانت قد سقطت على بنطلونى، رأيتها وأيقنت كم ذرفت من الدموع.

شهيقٌ سريع مر بى، اريد ان أعثر على زفير يخفف عنى ما رأيت، كان (عزيز رفعت) قد اختفى عن المقهى والزقاق وعاد إلي بيته، رجعت بذاكرتى إلى أيام (العساكر والحرامية) اجمل لعبة فى الطاطران، كيف كان (عزيز) هو العسكري الوحيد بيننا، وكنا جميعنا (مجرد لصوص) يطاردنا (عزيز رفعت)من فرع في المحلة إلي فرع في محلة مجاورة، يمشى خلفنا من شبر إلى شبر ومن قشعريرة إلى قشعريرة.. كان في كل مرة ـ ياللعجب ـ يعثر علينا فرداً فرداً حتى إذا اختفينا فى برميل الزبالة او رمينا التراب على اجسادنا النحيفة او تسترنا بابواب الجيران.

كنت احس أن النار تأتى إلى جسدى وتحرق آلاف المسامات منى، عندما يمسك بي هذا (الجن) الطالع من تحت طيات الأرض، كان يضحك على غبائى وأنا اخفى نفسى فى عباءة أمى او اترك فضلات المحلة فوق جلدى.. ماذا أفعل؟ أنا اصنع المستحيل لئلا يرانى (عزيز) ويكتشف أين مكانى، مع انه فى كل مرة يأتى بهدوء، يمسك يدى، ويصرخ بقوة:

ـ لن تفلت منى أبداً.

واعترف ان (عزيز رفعت) كان اذكى منى، من اطفال المحلة جميعاً، تمنيت ان اكونه مرة واحدة فى طفولتى وفشلت، عندما جعلونى (عسكريا) اطاردهم، يومها لصق نفسه مع الجدار بلا حركة، بعد ان لبس ثياب رجل عجوز محنى الظهر.. تركته ورائى، ولم أصدق أن هذا الشيخ المسن إنما هو نفسه (عزيز رفعت).

يومها راح يضحك منى ويقول بصوت بشع:

ـ انت لا تفكر أبداً.

جعلنى اضحوكة أطفال الزقاق، وقررت منع نفسى من رؤيته واللعب معه، لا أحب هذا الغرور الطافح الذي يتسرب من عينيه، لكن، مع من سأمرح فى الطاطران إذا كان جميع الصغار يتسابقون إليه ولا يلتذون بشئ ـ أى شئ ـ إذا لم يكن معه؟

ويوم اصابته الحمّى تركنا الزقاق والثرثرة وسوبرمان، ورحنا نسأل عنه، خائفين ان يصاب بأى مكروه، ذلك يعنى نهاية افراحنا إلى الأبد، لكنه عاد إلينا بعد أربعة أيام وقد تمكن من صرع الحمى والرجوع إلى مملكة الزقاق يسابقنا جميعنا إلى اللعب والفوز والقيادة والفرح.

وهذه المرة لم يكن وحده الذى يمرح معنا، كانت معه في جيب (دشداشته) العريض (ماجدولين) التى صارت تأخذه منا يوماً بعد يوم، اسأل نفسى: كيف تعلّم (عزيز رفعت) ان يقرأ تلك الكتب السميكة ولماذا اخذته منا وابعدته عنا وصارت المسافة تطول وتشتد بيننا، ثم تمتد بسرعة اكبر وتطول بشكل نافر.. طيف يسابق حالة، ربما لغز يضحك من طفح بلا

معنى، لكن (ماجدولين) المنفلوطي سرقت منا (عزيز رفعت) ـ وأنا أراه يبكي أول مرة ـ أصابنا فزع عظيم، إذ اكتشفنا ذات نهار: أننا كبرنا، وصار علينا أن نترك طفولتنا على عتبة «الطاطران» فقد جاءها ودخل فروعها من هم أصغر منا.

الآن، وبعد أعوام من اللذة والنسيان والغبار الذى طاف على بغداد، رأيته هنا فى (باب السيف) بعد أن مزق الحاضر نصف ذاكرة الماضى، بعد أن مسّ الخراب جلودنا وصرنا فوق الخمسين، (عزيز رفعت)، ذاك النمر الفارع العنيد، يعيش بين شعاب المحلة، محنى الظهر، يخاف أن يراه النور أو ينعكس عليه ضوء المَركبات البعيدة التى نسمع أبواقها عن مسافة تزيد على الف متر.

ليس هذا (عزيز رفعت) الذى (كان) ولا يمكن أن أربط حاضره بماضيه إلاّ كما أربط الغيوم بالمناجم، كما أربط نبض القلب بعاصفة من دخان، ليس هذا (عزيز رفعت) أبداً.

جاء خبر طعنه بالسكين، حفنة من المسامير تنزل فى أعماق لحومنا، مع أن أهل المحلة لا يعرفون أى شئ عن هذا الكائن المنزوى الذى لا يعرف نصف أبناء (باب السيف) اسمه ولا مهنته ولا كيف جاء وعاش في هذا المكان البائس، الذى نهش النهر فيه وعافه مجرد أطلال يسكنها الفقراء؟

وحدى الذى كان يبكيه بحرقة، بموته شعرت أن طفولتى قد ولت اليوم عن جسدى، الخسارة كائن من رماد، رأيتها، رأيته يدخل عينى، يمزق هذا الجزء البليد الخفى من احشاء الرأس، غادرنى نقائى وبراءة قلبى وأنا انظر إلى جثته تمشى إلى قبر ضيق فى مقبرة مهملة عافها ابناء بغداد من سنوات بعيدة، نظرت إلي قبرى، وبكيت أعواماً لن تعود، على سمك عفن تسلل فى الليل إلى فراش الأمير.. لكن طفولتى انتصرت على غابتى وبراءة الماضى رفعت راية الحنين علي جسد الموت، وأنا أحدق فى (عزيز رفعت) الذى انتهى.. انزلوه فى القبر، وأنا ابكى على أكثر من عزيز واحد.

قتلوه ليلاً، طعنوه دون أن يسرقوه، تركوه على رصيف المحلة، غارقاً فى دمه حتى الفجر (هذا العزيز الهارب الذى دهس طفلاً بسيارته) ما زلت منذ موته أسأل نفسى:

ـ من الذى ذبح (عزيز رفعت)، إذا كنت أنا نفسى لم أقتله، هو الذى كان السبب فى أكبر كارثة حلّت فى حياتى منذ أن دهس ابنى الوحيد بسيارته و.. مات؟؟

بغداد ١٩٩٢

محمد أحمد حمد



أشرعة الغيمة المضيئة

هاهو البحر يبدأ تاريخه من لقاء حميم.

من عناق الهواء الموشح بالزرقة المخملية فى منتهى الأفق، والماء يبدأ أسفاره من أقاصى الجهات إلى صخرة الشط، تغسلنى فوق أطرافها موجة من نسيم .

يتراقص برق المرايا على ثبج الغمر، تعلو على الأفق زغرودة الريح والضوء، يولد زهر من اللازورد وتركض خيل من الياسمين .

تتفتت أعرافها كلمات على الرمل اقرأ فى سرها كل ما يقرأ العازف المتفرد فى شفرات الأهازيج، ما يقرأ الطير فى لوحة الفجر، اقرأ سفر الحضارات والبشر الغاربين .

اتراجع فى زمن الكون ذاكرة تتفلت من اسر هذا الحضور إلى أول الوعى، تاخذنى سنة من نعاس / رأيت الحضارات يرضعن فى ساحلى لبن الفجر من ثدى جميزة النيل حتى استحالت شموساً مضوءة، رأيت الشموس تطير باجنحة الضوء عند الأصيل تحط على ساحل الغرب، ثم رأيت وحول الظلام تساقط فى ثمر التين حتى استحال حصى ميتاً من تراب وطين .

استمع أيها البحر لى فانا أرجع الآن من رحلتى فى السنين .

أستمع لى فإنى حزين .. حزين.

السفائن قادمة، حولها تتصايح نورسة العشق تصطاد أفئدة من صدور مولهة بالحنين .

دلنى أيها البحر كيف أعيد طيور الشموس إلى عش جميزة النيل، هل أترحل فى موجة للبلاد البعيدة، انزل فى مرفأ أخضر يتقافز تحت دواليه سرب من الظبيات على الساحل الآخر الرطب تدفئنى رشفة من شفاه، وتمطرنى غيمة من عيون كزرقة هذا المزيج من اللا زورد السماوى والماء، يسكرنى الرقص والخمر حتى انام على هدب سارية واعود/ اترجع طير الشموس إلى العش فى جعبتى؟ دلنى أيها البحر إنى اتيتك منقسما يتباعد شطراى/ هذى السفائن مبحرة، ونداء السفائن يبحر فى موج صدرى؛ اأتّبع هذا النداء اتّباع النوارس للغمر، أم سيفاجئنى الموت كالقرش يفجأ قارب صيد قديما؟

دلنى أيها البحر، أم أنت منشغل بالرحيل تعد الحقائب والسمك المتقافز للسفن، هل أستقل السفائن أم اتشبث بالصخرة الساحلية متكئاً لا أريم؟

دلنى أيها البحر هل أتلفع بالصوف، صوف «النصوص القديمة» أقبع فى خيمة عند بابك، أبحر فى موجة من رمال إلى الأمس أملا رحلى بتمر قديم، وأوعية من حليب الشياه، أشد الرحال لقصر الخلافة أم ارتمى فى مياهك اغسلْنى من فحيح الرمال ومن صدأ القيظ فى سافيات الهجير، وأغسل فضة قلبى من طينة الأمس؟ لكن فى الأمس نجما تسيل جداول أضوائه فى شرايين أشجار روحى، فكيف اغتسالى من الضوء بالماء؟ قل أيها البحر، إنى على صخرتى منصت، لا ترغ فى الصهيل المسافر، فى صخب العابرات من الفلك، فى نزق السابحات الجميلات فى نزوة الصيف، إنى ساقرأ ما يرسل الموج من مفردات مفضضة رسائل بوح لعشاقه الوالهين.

هل تقول السفائن مرت وأنت على صخرة تتآكل كالجرن فى صهد عافيتى؟ لست فى حاجة للسفائن.

ـ «إنى حملت شموس الحضارات من أفق شطك فى برج صاريها، ثم غربْتُ..».

انت؟ وتعترف الآن؟ إنك ـ لاشك ـ اغويت طير الشموس بأسماكك الذهبية، بالطحلب الغضّ، باللازورد تخطفه الموج من زهر هذا الهواء.

ـ «بل قراصنة السفن والجند..».

كم فى غياهبك الشبحية من صرر السر تكتمها فى قرار مكين.

أأعدّ رباطاً من الخيل، آتيك فى هالة من جنود كتائب غزو ـ ونحرق من خلفنا السفن ـ نعبر غمر المضيق فتحملنا فى مقاصيرك القزحية، نفتتح المدن الساحلية أو نتفرس فى أوجه السفن نقتنص الغاصبين؟

ـ «لست فى زمن الغزو والفتح..».

كيف السبيل إذن أيها السيد البحر، هل أتخلص من ضوء أمسى، وأنزعنى من صحائف رمل النخيل، ومن خصر جميزة النيل غصناً جموحاً يهاجر نحو الشموس، ويغرس جذراً له فى بساتينها يتطفل لبلابة تتسلق برجاً من السنديان، يزيل ملامح وجه قديم بثلج الشمال، يدور بدوامة من غياب إلى غير ما رجعة..

ـ «إنه هرب اليائسين»!

دلنى أيها البحر كيف أجمع أشلاء ذاتى، أعيد طيور الشموس ترفرف فوق غصون مجراتنا؟

ـ «لا تقع تحت أظلاف يأسك، لا تغترب فى زمان قديم يعشش فى جزر الصخر تحرقها سافيات الهجير، ولا تغترب فى غد ليس من فجر شمسك، أشعل قناديل قلبك من نجمة الأمس، واقطع هضاب السموات والأرض بحثاً عن الطير كى لا تظل شموسك فى الآفلين».

الطير إلى ساحر الغرب كى أسترد طيورى المضيئة؟ أهو يفتح أقفاصه فتطير إلى عشها أم يخبئها فى الجراب؟ أيكنز أسرارها فى مغارة أضلاعه أم يخبئها فى اخضرار المرافئ والأعين الزرق من ساقيات النبيذ.. الغزالات يرتعن فى شهوة الشاربين؟

ـ «لا تطارد غزال المرافئ، طارد غزالة شمسك، يهديك ما فى الوفاض من الضوء، إن خلاياه فى وهج تلك الشموس الهجين».

فإذا أنكر العارفون انتسابى «لآتون» أو «للهلال القديم» أأسرق بالقصب الأجوف النار من كير «هيفاست»(#) فى غفلة الحارسين؟

ـ «بل أضئ من توقدها شمسك المطفأة..».

أعطنى خاتماً من كنوزك نقشاً به يعرف المنكرون انتسابى لمملكة الشمس.

ـ «إنى سأشهد ـ فى ساحل الغرب ـ أنك من نسلها الخالقين».

(#) هيفايستوس Hephaestus: هو صاحب الكير العظيم، إله النار القبيح الأعرج ابن زيوس وهيرا فى الميثولوجيا الإغريقية.

ربما كنت تمكر بى، فاجعل الآن لى آية أيها البحر..

ـ «ابسط يديك لأعطيك لؤلؤة تتألق بيضاء من غير سوء لتنقش فى وجهها تاج مملكة الضوء..».

إنى إذن لمن الشاكرين.

سأسافر فى غيمة من زفيرك، آخذ ضوءاً من الأمس أشرعة وأطير على صدرك المتجعد بالموج واللازورد المفتّح والياسمين.

وأحلق فوق سواحل أخدودك المترامى الذراعين من شرق كفك للغرب مؤتزراً بحرير السماء المذهب، فامسح بروق الهواجس والانقسام بشطرىً، هدّئ صراخ وحوشك فى الظلمة الشبحية كن بى رحيماً رحيم.

واجعل الريح أنفاس ورد، واوقف عواصفك الموسمية، واضفر صهيل الخيول وصبوة طيرك أغنية تتردد فى رئة الأفق حتى أعود بكنزى المضىء فأبذره فى القفار، وأطلقه فى العيون الكليلة، فى ردهات الصدور، أعلقه فى فضاء السديم!



سعيد الكفراوى

البنت التى واربت الباب للحلم



بدا كمن يطفو من كل الأماكن، خارجا من أسفل التل.

يصعد مجنحا بثيابه السوداء الممتلئة بالريح، ناظراً من بعيد سور البيت بعينه المحدقة التى تدفع الرعب إلى قلبه، وبسمته الغامضة، ورائحته التى تتراكم فتزحم انفه وتكاد تخنقه.

هل كان قد غادر قاربه بعد ان ربطه فى جذع الأثلة، وخطا تنغرس قدماه فى الرمل فتترك الأصابع علامات كالوشم ليواجه الحجر؟.

هل كان قد أخرج من جنبيته خنجره الذى باشر شحذ حده على الحجر، مراقبا شرر النار؟.

هل؟.... هل؟..

يتململ الذى فى رقاده غير منتظم النفس، رافساً غطاءه ضارباً الهواء بيديه وهو راقد على سرير الأعمدة السوداء ذى العرائس المطلية بصفرة الذهب.

يأتى من عند طلل النار، مجتازاً خرائب المعبد القديم، الكامن هناك على تلة الصخر، شاهداً على تيار الماء المندفع، والقارب المؤرجح بالموج، ورواق قدس الأقداس، شاحذاً سكينه فى جدار آلاف السنين المنقضية.

ما كل هذا الإصرار على المجىء؟

لا أحد فى مكنته مغاردة حلمه بهواه.

لمعة سلاح السكين ضوّت منفجرة عندما لذعتها شعاعات الشمس الصاهلة فى البرية فانفجرت فى عينه بؤرة من نار.

«ابعدوا الضوء عن عينى»

صرخ بها وقد تململ بدنه على سرير العرائس الذهبية. خطا رجل الخرائب، وطلل النار، والمعبد القديم، والسكين المشحوذ، وقارب الماء نبات الشوك، وصفّير الرمال، فاردًا صدره للريح.

هل كان ملثّما؟

لكننى أعرفه.

أحس بابتسامته، فخ تحت الرمال. الآن يمعن النظر فى عينيه السوداوين.

تواجهنى، تحمل الوعد، وتشق غيم أول النهار.

يراه راسخا كتمثال. يجثم على محيط الرمل، يدور به كوكبه حتى الشمس القريبة. يحيط به فضاء المدى المفتوح على المتاهات.

يقصدنى كانثى ذئب الهوارى، وأنا راقد لا أقدر أن أدفع الحلم.

لو أن الرجال الذين شاهدوا دم أبيه المراق على أسفلت الجسر... لو أنهم... لم يشاهدوا جدائل شعره [وأنا اغيب فى خضرة زرع الربيع.. لو أنهم..]

ثار بثار وأنت لا يمكنك ان تحيا بشرف دمك منقوصاً.

رفس الفراش عندما حث حامل السكين من خطوه، يرقب ارنب الصحراء الجاثم فى ظل نبتة مزهرة. يقبض على أذنيه الطويلتين ويواجه به عينى الشمس. ينتفض الأرنب عندما يرى الخنجر المشحوذ يضوى، فيصرخ صرخة الموت قبل أن يجز السلاح العنق فينفجر الدم مطرطشاً مثل مطر الصيف فى غير أوانه. يدفع الذى على فراشه يده إلى أعلى حاجباً مطر الدم وقد صكت سمعه ضحكة تخرج من كل جهاته.

الا يمكننى النهوض من هذه الرقدة؟ مربوط أنا لأوتاد.

من يقدر قبل تمام الرؤيا، قبل أن تتكامل المصائر وتتشكل النهايات.

صوت كحجر الطاحون تعود على سماعه منذ عرفه الناس من جديلته.

إنقلبّ على جنبه، ثم عاد إلى الرقاد على ظهره.

ضوء يكشف ما تعود أن يكشفه كل يوم. أشجار الأسيجة تلوح من خلال ضباب مؤقت، رائق غير لحوح. المقرئ الضرير أسفل الجسر يتوضأ. انفلات الحيوان من جحره يدب على السكة يسبق الشمس. صورة للأب والجد على الحائط تواجه مرايا الدولاب القديم. شماعة الملابس وبندقية معلقة على الجدار من حزامها كابية بلا لمعة.

كان الرجال - ككل يوم - قد غادروا منتصف الليل.

انفضت المضْيفة مثلما تنفض كل ليلة. زحمة الأصوات واختلاط الحكاية وَنَسْ. يسحب البندقية من مرقدها ويقف بين الحظيرة وغرفة الخبيز وقد عاد أهل الدار إلى مراقدهم. يستمع دبيب الحشرة، والنملة، وهفة الجناح، وفح الأفعى، وضحكة المرأة فى الليل بين ذراعى زوجها المطمئن، يطل على الحيوان فى الحظيرة، ويدفس يده فى العلفة داخل المزود. يشعل سيجارته أمام الدار وتطل عليه امرأته فلا ترى إلا جمرة النار تروح وتجىء من النهر حتى باب البيت.

من يقبض على القلب ليوقف رجفته.

ورأى عشرات الضفادع تخرج من جرف النهر لتختفى بين الحشائش، وسرعان ما أحس بها تمشى على بدنه.

البنت بنته خرجت من باب حجرة العيال. نهضت بثوبها المزركش بالورد، تدفع ضفيرتها الشقراء، وقالت:«ألعب أمام الدار، وأشوف السمك فى المصرف الرائق».

رشت وجهها بالماء، وخطفت من حجرة الخزين رغيف الخبز وخرطة الجبن، واجتازت الصالة، وفتحت الباب هابطة الدرجات الخمس حيث البوابة الكبيرة التى شد مزلاجها ونفذت منها تاركة إياها وباب الدار مواربين.

يعبر الذى فى الحلم قنطرة المعاهدة. يمشى على تراب السكة المندى بالندى الهابط من فروع السنط والكافور والليمون الذى يسور الغيطان. ينفذ من البوابة التى واربتها البنت ويصعد الدرجات الخمس قابضاً على درابزينها ويدخل من الباب. الآن يتوسط صالة الدار. كانت الساعة قد جاوزت الخامسة. يطوف بالدار وحده وقد أشعل مصابيحها. يتعرف على أعراسه، وخواتيمه، ومواسم ذبح الأضحيات فى الأعياد، ويعاين قلب غريمه فى مكمنه. سمع نفسه يهتف:

كيف سمحت له بكل هذا الاقتراب؟.

يود الآن أن ينهض من رقدة الموت. يتخلص من كابوسه الذى جعل من قلبه كرة قافزة، لكنه لم يستطع مقاومة ما هو فيه واستسلم بكل وعيه وكأنه جزء من المشهد.

ضَرْبَة القدم الشديدة جعلت باب حجرة نومه ينصفق منفتحا فى عويل. قبل أن يفتح عينه وينتبه أحسّ بشفرة السكين الباردة على حنجرته فانقبضت كل عروقه وشدت كالأوتار، وقاوم ارتعاشة تضرب عاموده الفقرى.

عندما فتح عينه واجهت عين غريمه.

لم يكن ثمة لثام... خدعنى الحلم.

الآن كل الأشياء عارية على نحو من تجريد، لكنه شحذ إرادته. غادرته مرة واحدة مخاوفه وقد ضبط نفسه، مدركا فى ومضة من زمن كانه قد غادر الهاوية، واحس بصفاء غريب كصفحة مرآة دولابه، وبقدر ماتسللت طمانينة إلى نفسه جعلت دمه يهدأ على نحو مريح، بقدر ما شعر بإحساس صوفى جعله فى لحظة يقطف نبوءته. هتف مبتسما (ها أنت قد جئت).

غادر الآخر ابتسامته عندما احس بالانتصار، وقد فارقه الضنى.

كان الذى يرقد على سرير الاعمدة مستسلما على نحو مريح مدركا أنه احد الواصلين، أولياء الله، فى تلك اللحظة (لحظة الامتنان هذه) جزت السكين العنق من الوريد إلى الوريد.



تقديم وإشعار : محمود يسرى حلمى

كائنات إيفيلين عشم الله وقصائد تراها

كانت الأسطورة توسلاً معرفياً للإنسان منذ طفولته فى الكون ؛ ليفك ألغاز حياته مع الطبيعة، ثم كانت بعد صياغتها الأولى توسلاً جمالياً للمبدعين يسقطون من خلاله رؤاهم؛ فكانت بذلك - إطاراً أو متكأً استلهامياً. ونحن هنا أمام تشكل أسطورى للعالم، رؤيا تتخلق عناصرها فى منظومة مميزة.

إن الفنانة إيفلين عشم الله تصوغ أسطورتها - ذات الملامح الخاصة : بعناصرها وبنائيتها وجدليتها مع الواقع - حيث الإنسان قد بلغ أشُدَّه، وصار فى عنفوان نضجه واكتماله.

أسطورة تتوزع فى لوحات؛ كل لوحة يحدها إطار يضم عالماً رحباً ثرياً. والأعمال مجتمعة تنتظمها رؤيا متميزة، شديدة الخصوصية والاختلاف، غرائبية الخيال والتعبير، وغير منبتة عن الواقع المعيش فى آن.

هى أعمال مراوية رؤيوية، مرآتها ليست فضة؛ بل فضة مرآتها تتخالط وكل عناصر الأرض والكواكب البعيدة، فتصير إلى سطح متعدد المستويات عميق الطبقات ، ذى قدرات عديدة فاعلة جدليات الامتصاص والعكس والانتقاء والإبراز.

والفنانة هى ربة هذا العالم وحدها، بل تكاد تكون خالقة أرباب، صائغة أسطورتها الخاصة، فى سبيكة سرها سحر لا يستطيع فك رموزه إلا «بتاح» الذى ربما نفحها السر ذات يوم ثم استراح!

وهذا العالم العجيب يستفز دهشة من يقترب منه؛ تلك الدهشة التى ما تلبث أن تجعله متورطاً يغوص فى غمر، لكنه يستسلم لها؛ إذ يجدها دهشة كاشفة، ثم فى جوبانه الدهاليز والكهوف والقيعان والمجرات يتحسس حالة غموض يستحبه؛ لأنه غموض دال، حادث بفعل تلقائية واعية مؤسسة. إنه غموض يتسم بحسن النية، وبحميمية اكتناف الواقع، وباستشراق مؤمل.

إننا فى أبهاء عالم حُلمى - وأحياناً كابوسى - مفعم وزاخر بالرموز والتأويلات

أموت غداً

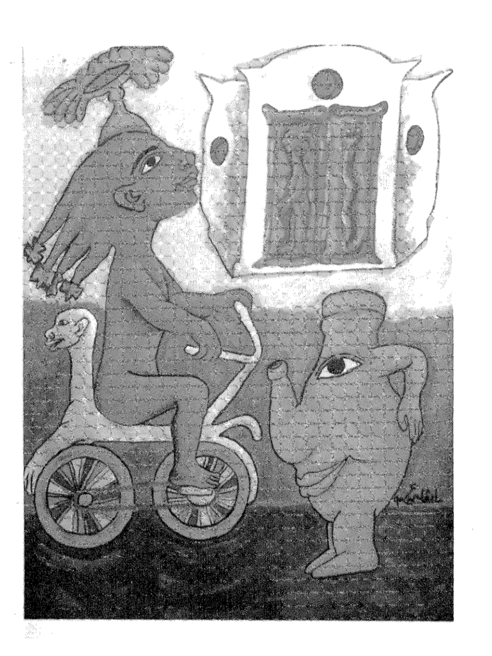
وموعدنا بعد غد

انتظرني إذن

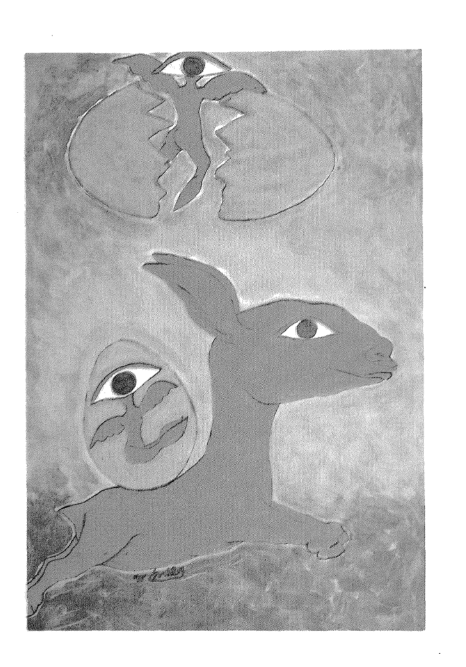
فإني سآتي

فلا تبتعد

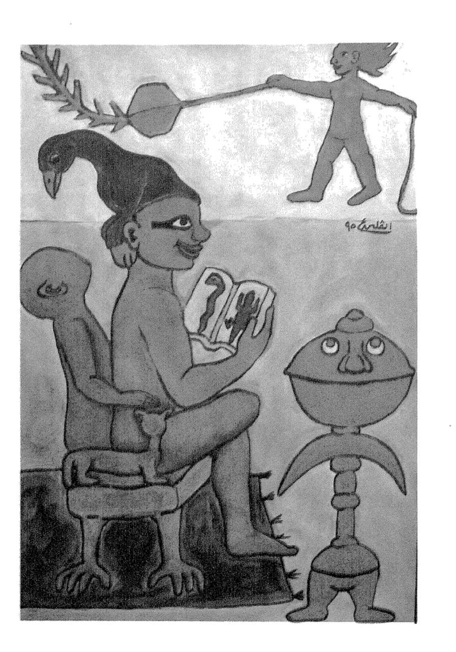
أنا سوف آتي



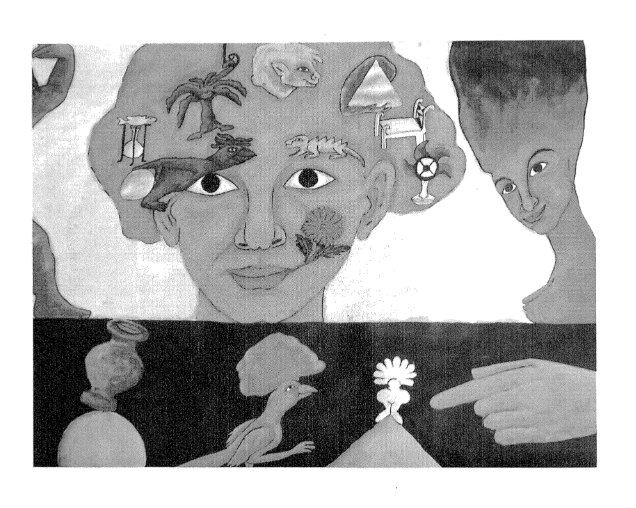
أيا كائن الحلم
أو حامل البيضة المستبدة!
هل فقست بيضتك
أم تراك نهبت البراح
ولم تقتنص بغيتك؟
وهل قد تخلّق فيك الجناح
وزادت عيونك عمقاً وحدّة؟



كتابك تعويذة أم نبوءة!
أنافذة بين عينيك والأفق!
وطيرك تاج على الرأس حطّ
يراقب منظومة الكائنات
وفوضى الصدى واعتوار الثبات!
وتكتب
أو تستزيد القراءة!



هل رأيت الذى لا يُرى
خلف هذا القناع !
قد فتحتُ العيون ادخلى
ناهداك يحِفّان بالحدقتين
ادخلى
تحت حد السواد اعملى
نقبى فىَّ، بئرى عميقة
لا تخافى، وشدى الشراع
ادخلى
تُرى هل ترين؟!

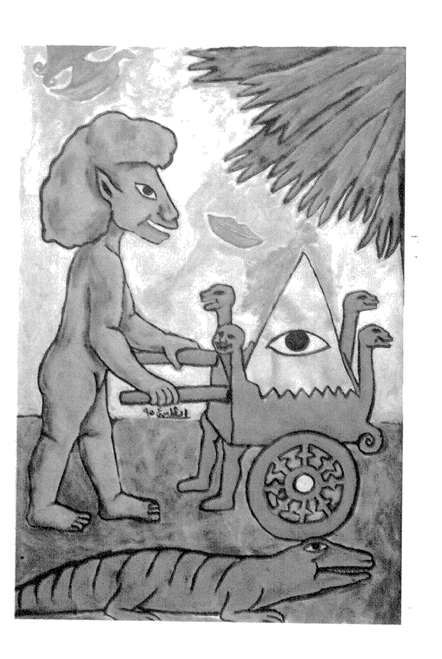


يا صاحب العيون

يا جائلاً فى الأمكنة

خذ عين هذه العظاءة

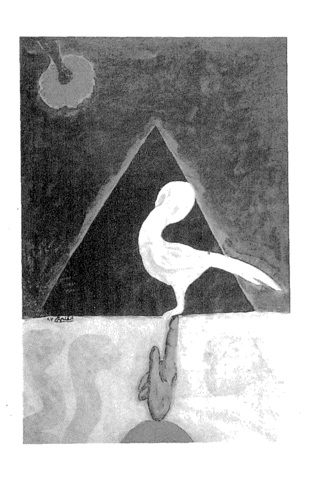
أبدل بها عيناً لها منارة البراءة



حدائق فوضى
بحار من الجزر الساقطة
ألملمها شعثاً فى الدماغ
تورم حتى تخوم الفراغ

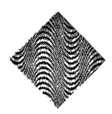
ترفق بنفسك يا صاحبى
فصيلك حام على جبهتك
وعندى اليك ومنك يدان
قرنفلة تعرف الزقزقة
وطير بنظراته الواثقة
يرى الخارطة
ويحوم على الأروقة





رأيتك يا طائر الروح
تنقر فى الأزل اللا نهائى
وتطوى فضاءاتك السرمدية
ترنو الى مرفأ

فاطمة قنديل



عُروشُهم القديمة

ترتبط الأنوثة بانتزاع الشعيرات من الجلد وذلك الاحمرار الدافئ الذى يعقب الوخز .. ترتبط كذلك بسؤال لم تُجَبْ عنه إجابةٌ صحيحةٌ قط ربما لأنه مجرد معابثة شهرية ماكرة (لماذا تبدين معتلَّة هذا الصباح؟) الأنوثة عادة تعنى اختلال الغدد الدمعية هذه التى تجف تباعاً كلما كبر الأبناء حتى تأتى اللحظة التى تجف فيها البئر المقدسة فتروعنا من حين إلى حين هذه القطراتُ التى ترشح على جنباتها .. إن دمعة واحدة لا يجب - مطلقاً - أن تسقط بعد الآن فداخل هذه الكرة الشفافة سنرى حتماً مَوْتُورِين - يشبهوننا - يتبادلون رشق الرماح مكان الشعيرات التى كنتُ قد تحدثت عن انتزاعها. ربما لهذا نخبئ موتانا فى مكان رقيق كالغدد الدمعية ليتبوأوا من جديد عروشهم القديمة .. ربما لنتذوق - نحن أيضاً - بعض مياه الآبار من حين إلى حين.

ابتهال سالم

قصتان



١ - الواجب اليومى

جمعت خيوط شعرها المتباعدة فى فوضى، لملمت أوارق التوت المتساقطة .

ضربات قلبها تتلاحق، صدرها يعلو ويهبط، والعرق مخنوق تحت مسامها .

ركنت ظهرها العارى على حافة السرير، وضوء السهارية الخافت يعكس على المرآة ظل اللحظة، فتبدو الأجساد أكثر ضخامة والملامح مختلفة .

اشعل سيجارة .

- لم يعد بك نفَس

اقتربت منه، وضعت راحتها على ظهره المبلل بالعرق:

- كيف لى أن أستحضر ما قطفته السنين ؟

ألقى عقب السيجارة فقالت :

- هى حجة كغيرها.

جاوزت الساعة منتصف الليل، تذكرت أنها لم تبتع لبناً منذ أيام مضت، وأن جامع القمامة سيظل يطرق الباب حتى يزهق وأنها ليست واثقة من ملء المنبه فى ميعاد ذهابها إلى العمل .

استدارت نحوه، عيناها فى عينيه والنظرات متباعدة. استلقت على ظهرها، أمسكت بكفيه تجذبه نحوها، تنقلت عيناها بين صدره العارى وعنقوده الراقد بين الأعشاب .

عاودت المحاولة، ظلت عيناه ترقبها وجسده جماد. فتشت فى ذاكرتها عن بعض مناطق الإثارة والدغدغة أيقظت محاولاتها المتكررة بعضاً من حواس نائمة، قبض بكفه على الثمرة المقشرة، لعق حبات الرمان النافرة، انفرط عنقوده واستغرق فى إيقاع الشخير المنتظم.

عاودها الوخز الخفيف فى قلبها، لملمت شعرها، جففت عرقها وأنفاسها تتلاحق فى صعوبة .

كانت تمتص رحيق العشق مرات ومرات، حتى بدأت أوراق العمر فى التساقط، أضحت الأيام واجبات يومية متثاقلة .

تذكرت أن عليها شراء علبة مهدئ غير تلك التى نفدت .

وضعت الوسادة فوق رأسها، مستحلفة النوم أن يأتيها ليكسر قيد زمنها الضيق ويعاود صبابة الحلم / العشق الذى كان .

٢ - إيقاع وحيد

تنتشر النغمات

أرقص، أدور، وتدور بى الأرض، وتقذفنى الرغبة المجنونة إلى البلاد البعيدة / القريبة؛ ويفور قلبى، تذوب جبال الجليد، ترتفع الشهقات.

تهدأ ....

اترنح ألما ولذة، تدثرنى رموشى المبتلة، تصعد قدماى الحافيتان إلى اللا منتهى، تنفر حلمتاى.

يدور القلم فى خطوط دائرية مفرغة، اتكئ على إيقاع وحيد، تنكسر الحروف داخل الحزن المرشوش على الأوراق ترصدنى عيون الخوف، أختبئ تحت عمرى المسروق منى، تستوقفنى دمعة اللقاء / الفراق، أتعلق بغد غير مألوف .

تتصاعد إيقاعات قلبى، يمتد صداها فراغا، أنزل بساقى، تشقنى الغربة نصفين .

تتوقف النغمات .

أموت وأحيا، تبحر الذكرى سفينة فى دمى، ترسو على عيون البراءة والصبا، تطرطش المياه حولنا، نتسلق الشجر، نقلد الطيور، نلعق حبات المطر .

بينك وبينى غجرية السنين، تتبخر فى دخان الرحيل، وما بين الخوف والرغبة، تتسلل النغمات من جديد، تنتشر، يتصاعد الإيقاع المجنون على رمال صدرك المتحركة .

رجل وحيد

ماذا تريدْ؟

لا الهاتفُ الغافى بقربِ سريرك المقرورِ

يحملُ ما تَوَدُّ ولا البريدْ..

ولا وجوهُ الأصدقاءِ بدفترِ الصورِ القديمةِ

تستعيدُ ملامحَ الزمن السعيدْ..

يا أيّها الرجل الوحيدْ..

ماذا تريد..؟

جدرانُ حجرتك استْحالتْ عالماً

فى ضيقِ صدرِكَ،

يحْتويكَ ولايزيدْ..

ماذا تريد؟
ما زلتَ تطمعُ أنْ تريقَ على جذورك
من رواء حديثها طللا
يُعيدكُ للوجودْ،
هى لم تجدْ فى صوتك المشروخِ
أغنيةً تعلقُ صدرها بالريحِ،
أغنيةً تُفتِّحُ فى ربيع الصدرِ أجفانَ الورودْ...
ماذا تريد؟
ما زلتَ تحلمُ
أنْ يدقَّ بصدرها
ما دقَّ صدْرَكَ من رُعودْ
هى صدفةٌ جمعتْ خريفَكَ والربيعَ،
وجاوزتْ كلَّ الحدود..
ومضتْ، كما تمضى الحياةُ
ولن تعود..
بين الربيع وبين خاتمةِ الخريفِ مواسمُ الأمطار
والتذكار،
والليلُ المعبأ بالجليدْ
هذا خريفُك فانتظرْ..
علَّ الربيعَ يَدقُّ بابك
من جديد..

جمال زكى مقار

العائلة



يوم أن غزلت شباكها خيطا من الوعد وخيطين من الدهاء، ومشت بمرود المكحلة، ضربت خطا من السحر الناقع ورمت قلبه الفتىّ اليافع، ذلك الفتى البدوى الممزوج دمه بالصفاء، الملفوف بأنغام الصحراء والحداء المسكون بنداءات خفية، المملوء بصرخات الحرب ودق طبول عنيفة، سقط.

عندما نهض رآها تعدو أمامه، شعرها يعابث الجنون داخله ويعاكس الريح، انطلق فى إثرها هى المرأة الحلم يا ولد، خلفها إلى الأبد.

اجتاز مفازة خوفه البدائى من الحدود، واخترق المدن الباردة التى تنام ملتفة بصقيع سنوات من الجمود، والمرأة طائر مراوغ، وطيف مخاتل، يلوح له فى الغابة صوتها ضوءاً خاطفا يمرق من بين الأغصان فينخطف قلبه، تدور قدماه وعيناه، يضرب فى عماء أغصان الأشجار، يخرج إلى الصحراء، على مشارفها وهو يستقبل الموت جاءت ملفوفة بالأوشام والطلاسم، وفى ظلمة غرفتها بين شراشف سريرها، غنت له، هدهدته، ومن نفحة المسك فى لباسها خرجت حوريات زففنها إليه على وقع البشارف فض بكارتها، وعلى وتيرة غنجها المنغوم أقام مزرعته، استولدها، ولدت له ذرية من ذكور متوحشين.

اثنا عشر ولدا، كانوا حين يأكلون، يقعقعون ، يشتجرون كالضباع الوالغة، فيقول الناس (أبناء سعيد يأكلون).

كان لها أن تتيه، هى واهبة البنين وحدها، تنظر إلى أولادها وهم يرحلون فى أول النهار طلبا للرزق، تطمئن إلى عزها المقيم، ترسل مع الصباح دعاءها، تبتسم بلا خوف من المجهول، ترتد، تجد (سعيداً) خلفها واقفا سبعا من سباع الفلاة

لم تنل من فتوته الأيام، تغيب بين ذراعيه وفى صدره الوسيع، يغيبان فى خبائهما بعض ساعة، يخرجان بعدها من شعاعات النشوة جوادين يصهلان يحمحمان للشمس فى كبد السماء.

حتى جاء صباح، استدارت خلفها فلم تجد سعيدا ولا ذراعيه ، دارت بحثا عنه، غاب وطالت غيبته، سأل الأبناء عنه الأماكن ، قلبوا الصحراء، فتشوا الجبل، القوافل عند مفترق الطرق هزت نوقها رؤوسها نفيا، النسوة الشامتات وحدهن امتلكن الإجابة، قلن لها:

- رحل سعيد خلف السحاب، اجتذبه النداء، ورفع عن الأرض. وأخريات ماكرات، قلن بلا حياء:

- نعم، انجذب الفتى المسكون بنار الجسد نحو جارية رومية. لها عينان زرقاوان تسبحان فى حمى الإيمان، وفم ياقوت هامس، وأنف دقيق، وجدائل من ذهب، ولحم مرمرى مشرب بحمرة الشفق، فمن يلومه وهو يتصيد لحظات يبترد فيها من الصدَى، وأنت عجوز فارقك الضياء، ومات على مشارف مخدعك الدفء، وكف النغم.

هو يذكر ذلك المساء، حين عاينها، رآها، صارت إلى هزال، نحل عودها، تكرمش جلدها وصوت الطائر القديم صار إلى ثغاء، ليلتها لم ينم، والفجر يمسح بكفه الندية وجه العالم، نهض، مشى إلى ناقته العجوز، داعب مشفريها بحبات الشعير التى ملأت كفه الكبيرة، نظرت بعينيها الوسيعتين الطيبتين إليه تسأله، هى التى صاحبت معه الليل والنهار، أدركت من نظرته أن السيد خارج للصيد، نهضت تستدعى بقايا عافية قديمة.

وهو يعدو بها، رأى فى بيت خياله امرأته منكفئة تحسو الرمال، استعذب المها وحدا به ناقته، اعتلى الجبل وغاب فى قرص الشمس الصاعدة موليا وجهه نحو المدن البعيدة.

شالته بلاد وحطته بلاد، وعند مدخل بلدة صغيرة، توقف لاهثا ليشرب وناقته من بئر على قارعة طريق تفضى إلى السوق، رأى الناس يحملون السلال على رؤوسهم، وآخرين يسعون خلف دوابهم المحملة بأقفاص الخضار والدواجن بين كلمات الهزار والنكات والتحية التى يتبادلونها مسرعين يدلفون من باب السوق، تأمل المشهد والناس الذين يختلفون عن أهل عشيرته، فيهم ليونة أهل الحضر، تتثنى كلماتهم قبل أن تقرع الأذن، وفيما هو مستغرق رآها، جارية من وشى الأحلام، يضىء وجهها حمى الاشتهاء بداخله، تلبس مئزرا تقطعه نمنمات متتالية بين الأسود والأحمر، تعتلى ظهر حمار صغير أبيض سعيد بحمله الخفيف الثمين وخلفها عبد أسود يهرول وراء حمارها، ألجمته بنظرة عينيها حين التقت بعينيه، أرسلت ضحكة قصيرة ساخرة لها حدة موسى قاطع، نهرت حمارها ووكزته بقدميها الصغيرتين فى جنبيه فأسرع وركض، وسعيد المنجذب يهمس لنفسه.

- أنها هى، هى وحق النعمة.

رآها تدخل السوق، بجانبه توقف رجل ليشرب، بادله التحية، سأله:

ـ من تكون هذه الفتاة يا شيخ؟

اجاب الرجل وهو يهم بالانصراف:

ـ هى ابنة حسان الوضيع الذى كان حتى قريب يدرج فى أسمال بالية،

صار الآن شيئا مذكورا، هو بائع عطور، حانوته فى السوق خلف سلاحليك العسس.

ضرب الرجل كفا بكف قبل أن ينصرف متمتما:

هكذا الزمن .. يبدل الأحوال من حال لحال.

وسعيد واقف حائر يفكر قبل أن ينيخ ناقته ويعتليها صوب أقرب خان فى المدينة، على باب الخان قابله خصى لطيف فى ثوب شفاف، له وجه مستدير متورد، يزين خال الحسن خده الأسيل ابتسم لسعيد، قال:

ـ أهلا يا شيخ العرب، أراك قد قطعت الفيافى، طبعا متعب تريد أن تستريح، كل الراحة هنا والهناء، وفى الليل ندخلك الجنة، نسقيك الراح، ونقيم لك الأفراح.

استمع له سعيد ذاهلا، رمى له دينارا، فمال والتقطه وقبل يده، مد يده الأخرى بعقال ناقته، أخذها الغلام، واستمع فى أدب، قال سعيد:

ـ أريد غرفة متسعة.

ـ افضل الغرف بالطبع.

تركه ومضى نحو السوق من فوره.

كان يقلب اركان السوق بحثا عنها، حتى رآها جالسة بين قوارير العطر تنعكس الوانها المختلفة، خضراء وصفراء وصهباء على وجهها، طنت نحلة الاشتهاء فى دمه، فلم ير حسان مقبلا راكبا بغلة مدندشة، لجلا جيلها النحاسية جرس موسيقى متسق النغمات، وهو محطوط فوق ظهرها يرفل فى عباءة طلساء، وعلى رأسه عمامة خضراء كبيرة تنسبه إلى الأشراف، يضوع من جنباته المسك، أمامه خادم أسود طويل مشقوق الشفة، يتدلى قرط من أذنه اليسرى، يهش الناس عن طريقه، ولما توقف أمام حانوته، ساعده الخادم على النزول.

كان الغروب يسكب بقاياه فى قهوتهما المرة الممزوجة بالهال وهما جالسان ساهمان يحتلبان فصى أفيون ويرتفعان إلى مصاف العارفين، يخترقان الزمن، ويفارقان المكان، يصعدان درج المستحيل. فتنشق غبشة الأوهام عن حوريتين يرقصان فى صمت،لهما، تخضلت اللحيتان بدمعات كبيرة، والكفان تقبض الواحدة على الأخرى بين تمتمات الفاتحة.

بعد شهور ثلاثة، عاد من البلاد البعيدة ساحبا ناقته العجوز بيد، وبالأخرى يمسك عقال ناقة فتية عليها هودج مزخرف موشى بالقصب، أطلت من فرجته، (نورا) ابنه حسان، قطة، ينضح وجهها بشراسة لم تروض، وفى نظرة عينيها سحر يسوق سعيد المنجذب، توقف وأناخ الناقتين، نزلت جاءت الريح ولثمت شعرها وفرت فرحة، تجهم وجه نورا وهى ترنو إلى مضارب سعيد، جاء طفل صغير نظر إليهما مندهشا وجرى، رفرف كالهدهد بين الأخبية، خرجت على إثره وجوه كارهة، وعيون قاسية النظرات، تشع رغبات دامية، جاءت ضرتها عجوزا ناحلة مندفعة خلفها كنتان تجذبانها كى لا تنفلت ذئبة مسعورة تبقر بطن غريمتها، والأبناء واقفون، عيونهم تمسح الأرض لا تقابل عينى الأب الشامخ فى عزته ، أشارت نورا إلى الأخبية المتناثرة حولها وإلى السقيفة فى غضب، صرخت فى وجهه بين وجوم وذهول الجمع المترقب:

- أهذه هى الجنة الموعودة ياخرف، ردنى الى أبى الآن.

وهو جالس إلى حجر كبير يبرز من الأرض يمسح فى حنو رأس ناقته، جاءت نورا، نظر إليها ونهض، ناولته السوط ، اخذه، ولف ساعده حول كتفها، بينما العشيرة، الأبناء والحفدة الكبار والزوجات والأم، ينقلون الأحجار من بطن الجبل ويرفعون القصاع، تحت صفير السوط أو هويه على ظهر متعب أو متذمر شيد البيت الفخيم المتسع الغرفات المتراصة كالسجن.

تحسس سعيد بطن نورا المستديرة ببطن كفه المقعرة، سمع ركض الصغير، هزه الجذل، أصدر عواء منتصرا أرسله مع الريح شكرا للإله.

المساء يوشى الأشياء بوشى غامض، وفتاة من حفيدات سعيد تفرغ قربة فى قدر الماء الكبير تداخل فى أذنيها وقع الماء مع صرخات مخاض نورا، جرت تخبر الجدة التى خرجت، وقفت على باب غرفتها، خصلات شعرها الشهباء السائبة وانكسار ضوء المصابيح على وجهها المتقبض، لحظات حسرتها، كلها استجمعتها، لفت شالا اسود حول رأسها، تسللت من البيت، كانت تلهث وهى تعتلى الجبل ساعية نحو متوحد يقطن مغارة به، كان جالسا يزوم، لحيته شعثاء مصفرة، اكلت ثعلبة خبيثة نصفها، وجهه متغضن باك أبدا، عيناه تعكسان ضوء مصباح الزيت المعلق على جدار الكهف، روحه حزينة، يتدثر بعباءة مرقعة من جلد الماعز، شعره تاج من الشوك، امتلكتها أوهام وخيالات الكهف فاستحالت عنزة صغيرة ضلت الطريق، ارتعدت حين قال بصوت وان يمتزج بروائح فطريات عطنة تخرج من فمه:

- مطلبك يا امرأة؟

وضعت صرة الطعام أمامه وتراجعت، فض الصرة، ومزق بمخالبه الأرنب الكبير والتهمه، ولما فرغ منه تجشأ، مدت المرأة نحاسة الماء إليه، كرع الماء حتى سال على لحيته، مسح بمخلبه فمه، ورشق المرأة الواقفة بنظرة جمدتها، أشار بكفه لها، جلست متربعة أمامه، وبأصابع مرتعشة وضعت الدينار فالدينار فى حجره، مد يده وعبث بالدنانير فوسوست له:

- أريد قارورتين من السم، واحد ناقع لا شفاء منه ولا نجاة، والآخر أمهل من المدل الشحيح.

وقف بقامته المديدة فانفزعت المرأة وارتدت إلى الخلف زاحفة على عجيزتها، ومن كوة فى الجدار التقط قارورتين، دسهما فى كفها همت بالفرار، أمسك بها، قال:

ـ قليلا قليلا يا امرأة.

خلاها، انطلقت تعدو آخذة أحجارا صغيرة فى قدميها، وأصابعها تعبث بالزجاجتين فى سيالة ثوبها، لما وقفت أمام البيت، كانت صرخات ضرتها تمزق السكون حولها، وفجأة توقفت الصرخات، تحولت إلى بكاء طفل صغير.

فى الليل مزجت غلها بالسم الناقع ونامت تكز على أسنانها، جاءها المتوحد تحيط به الشياطين ومن عباءته خرج الصباح، رأت نفسها تقف أمام نورا الجالسة صغيرها فى حجرها يداعب الأحلام، سعيد منجذب نحوهما، كانت تحمل صينية عليها طعام تقدمه لهما، مد سعيد يده والتقط كوبا من لبن البعير، وكسرة من خبز الشعير، ابتسمت نورا لضرتها، مدت بدورها يدها والتقطت كوبا من اللبن الممزوج بالشهد القاتل، رأتها ترفع الكوب، وما أن أكملت نصفه، حتى أيقنت من رجفة عابرة أن السم قد سرى فى أوصال غريمتها تلتها عضة من ناب شيطان مجنون مزقت الأحشاء والمعى، انتفضت نورا كالذبيحة، وأرسلت نظرة مرتعبة متوسلة ماتت أسرع مما ظهرت، ارتمت تقبل اللبادة الصوف، تعض الأرض، تنهض من عبقرية اللحظة، تعدو فى سهوب اليأس، ترى ملائكة حزينة كسيفة بأجنحة دامية منزوعة الريش، تسد الأبواب عليها، لا شىء يطفئ النار الأجاجة الأكالة، تمد الكف بالكوب النحاسى إلى الزير، تجرع الماء فى جرعات كبيرة متعجلة، فتنطفئ النار لحظة، يراودها فيها الأمل، لكنها تعود لتثب من جديد وتستعر، حتى تمكن ثعبان غبى من قلبها، غرس نابه القاسى فيه وأفرغ سمه دفعة واحدة، هوت هامدة بجوار الزير، ومن فمها خرج خيط من الدم الرعاف.

نهض فى سورة غضبه، تلقى الجسد الميت بين يديه، وأرسل نظرة قاتلة إلى العجوز، سجى الجسد على أريكة قريبة، التقط سوطه، شد المرأة القديمة إلى سدرة عجوز، ساطها، لم تقاوم لم تصرخ، لم تند عنها صرخة ندم أو ألم، بل كانت تسبح ، فى فرحة انتقامها ولزوجة دمها المنبجس تحت وقع السياط، حتى كلت يداه وخفت ضجيج جنونه، اندهش، مال يلتقط حجرا كبيرا يضرب به رأسها، ظانا أن الحجر سينفلق من الغيظ، أمسك به ابناه الكبيران، ارتمى بالركن يزوم، يرسل مع الريح إلى الجبل عواء ذئب جريح.

أربعون نهارا وليلة، عدة أيام حدادها، خيم فيها الصمت والرهبة على البيت الكبير، كان سعيد يجوس فى الغرف بعينين حمراوين، وشعر ملبد أشعث، تفر من مشهده ونظراته الثابتة الطيور الداجنة والحيوانات الأليفة، حتى ناقته العجوز أنكرته وجفلت منه وتوارى حفدته خلف أمهاتهم الخائفات، هو لا يلتمس عزاء فى شىء غير الشمس الحانية وهى تمسح عظامه الخاوية كل صباح جديد.

مرت شهور وهى تتحسس بأصابعها الناحلة مواضع السياط الغائرة وجروحها التى لا تندمل، وليلة وهى ترتب فراشها وتعده للنوم، مست كتفها أصابع باردة، التفت كان الساحر اللعين واقفا يبتسم، وجهه شاحب أصفر، ظله الكابى يغمر الأشياء حولها، ويخرج من متاهتها ليدخلها يلثم يدها وهى تمزج السم بحلاوة العسل، تدسه فى لبن الـ (سعيد)،

وهى تكتم النحيب رأته فى عتمة الليل يخرج من ضلوعها وينسحب هامسا لها:

- قليلا، قليلا، يا أمرأة.

مرة، ومرة، ومرة، كانت تقف بين يديه منكسرة صاغرة كلها طاعة وحدب وأدب وهى تمد له كوب السم، تنتظر حتى يفرغ منه، تدعو له بالهناء والشفاء، وعندما تستدير بالموت والفناء. ذلك الصباح مدت له الكوب، هز رأسه راغبا عنه، تأملته، رأته قطا خصياً مسلما مستسلما بلا حول ولا قوة، تسكنه نظرة منجذبة أسيانة، قام عنها، خطواته المضطربة أيقنتها تراه جالسا أسفل السدرة العجوز التى شاركتها السياط، أن السم قد سكن بدنه، أمسك بغصن قديم تدلى من السدرة وتأمله طويلا.

فى الليل يتحسس بأصابعه الطويلة جسد نوراء، يسمع ضحكتها الغنجة، حتى يؤذّن الفجر، يجوس فى درب متوحشة، تنتهى إليه ترجمة الجن قادمة تحملها الريح من أطراف الصحراء، يلتف خائفا بالدثار، ينهنه كالأطفال، يجيء الصباح، ينهض، يجلس أمام بيته، تجيء الشمس وتجلس معه، تحنو على عظامه الهشة، وهو يرقب فى أسى تغير أحوال الخلق من حوله.

ألمت به الحمى، جاءت ودقت أوتادها فى جسده، تمسكه هزة عنيفة، يرتعد فى عتمة الليل، يرمون فوقه الأغطية.

فى الصباح خرج باحثا عن الشمس، جلس على حجر يبرز من الأرض أمام ناقته العجوز، مشى بكفه الحانية على جبينها، نظر لها شاكيا، فأنت حزنا عليه، راوغته دمعة خائنة، شخص ببصره رأى طيفا من قلب الجبل يقبل نحوه، ما يتبينه حتى صار قبالته، كومة من الأسمال تحتها رجل يطل رأسه منها، لحيته نهبتها الثعلبة الخبيثة، عيناه تشعان بفرح المهاويس وجذل الممسوسين، وقف صامتا، بادله النظر، سأله سعيد مندهشا:

- من أنت يا رجل؟

همس بصوت جذل:

- أنا الجنون.

كشف سعيد صدره له وقال:

- تفضل.

دخله الخبيث وأغلق صدره دونه، عبث بعقله وأطلق ضحكاته فى الفضاء والخلاء حتى جاء حفدته ونظروا إليه مندهشين.

تلك الليلة، استحم، لبس أبهى ثيابه، رمى على كتفه عباءة طلساء من وبر الجمل، وذر شاربه بالحناء، ومسد طرفيه واحدهما، كانت العائلة كلها تتحلق حول العشاء، توقفت اللقمات فى أكفهم وهم يرونه ينحو نحو الباب، تبادلوا الهمس،

بادلهم النظر فتصنعوا الانشغال بالطعام رأوه يمضى، تساءلوا:

- إلى أين يذهب؟

جاس فى الطرقات، ولما لم يعد حتى الصباح فتشوا عنه، وجدوه ملقى بين الحصى عند سفح الجبل، بقايا من حياة تتردد بين ضلوعه، حملوا عظامه الثقيلة، أعادوها إلى البيت الكبير، كانت العجوز تقف عند سريره، ترقب ارتعادة جسده، دخلتها الشفقة عليه، همست:

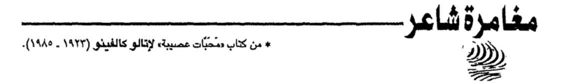
- سأنقذه.

ردت الباب عليهما، رمت فوقه غطاء ثقيلا، اندست تحته، أخذته بين ذراعيها، تداخلت عظامهما البالية الباردة، انتزعت نفسها منه، مدت أناملها تعبث به لتبعث الحياة فى مواته، همست باسمة، لا شىء سوى انسكاب ماء الحياة من جسده، وفى جلوتها تحسست عظامه، سمعت فرقعتها وهى تتهشم فى يدها، امسكت بالهشيم، فإذا الهشيم رمادا، ينسرب بين اصابعها وهى تخرج من دخانه، فتحت الباب ووقفت تلتقط أنفاسها المضطربة، رأت ابن ابنة حسان فى حجر مرضعة حلوب لها ضرعان كبيران، يقفز من حجرها، يحبو، يتساند، يشب، يمور يفور، يلبس عباءة أبيه، ويمسك عصاته، يلف عمامته حول رأسه ، ويتسيد الأسرة.



إتالو كالفينو

ت : محمد عيد إبراهيم



مغامرة شاعر

* من كتاب «مَحَبّات عصيبة» لإتالو كالفينو (١٩٢٣ ـ ١٩٨٥).

للجزيرة الصغيرة شاطئ صخرى عالٍ. تنمو عليه شجيرات كَثّة خفيضة، من نوع النباتات التى توجد جنب البحر. النوارس محلقة فى السماء. هى جزيرة صغيرة جوار الساحل، منعزلة، غير مزروعة: فى نصف ساعةٍ يمكنك الدوران حولها فى زورقٍ، أو قارب مطاط، مثل ذاك الذى لهذين الاثنين القادمين أماماً، الرجل يجدف بهدوء، المرأة ممدودة، تتشمس. أنصت الرجل باهتمامٍ، مقترباً.

سألته: «ماذا تسمع؟»

قال: «الصمت. الجزر لها صمت يمكن أن تسمعيه».

فى الحقيقة، كل صمتٍ يتكون من أصوات دقيقة تطويه. إن صمت الجزيرة يتميز عن ذلك البحر الساكن المحيط بها حيث يتخلله حفيف نبتٍ، صيحات طيرٍ أو طنينُ أجنحةٍ مفاجئ.

أسفل الصخر، الماء، دون خريرٍ هذه الأيام، كان أزرق شفافاً وحاداً. تثقبه إلى الأعماق أشعة الشمس. فى وجوده المنحدر الصخرى تتفتح شفاه الكهوف، وكان الزوجان فى قارب المطاط ينسابان إليها فى كسل لاستكشافها.

لقد كان ساحلاً فى الجنوب، لايزال جذاباً للسياحة، وهذان الاثنان السابحان جاءا من مكان آخر. هو أسنيلى، شاعر ذائع الصيت نوعاً؛ وهى داليا هـ..، امرأة جميلة للغاية.

كانت داليا عاشقة للجنوب، عاطفية، أو متعصبة، وترقد فى القارب تتكلم بنشوة ثابتة عن كل شىء تراه، وربما بنبرة عداء تجاه أسنيلى كذلك، والذى كان جديداً على تلك الأماكن، وكما بدا لها، لم يكن يشاركها الحماسة بدرجة كبيرة كما كان ينبغى عليه.

قال: «انتظرى انتظرى».

قالت: «انتظر ماذا؟ ما الذى يمكن أن يكون أجمل من هذا؟»

هو، مرتاب (بالسليقة ومن خلال خبرته الأدبية) من الانفعالات والكلمات الثرثارة التى يتميز بها الآخرون، ومعتاد على تكشف الجماليات المخفية والمتبدلة أكثر من تلك الواضحة والتى لاتتقبل الجدل، كان لايزال عصبياً ومتوتراً. إن السعادة، بالنسبة لآسنيلى، هى شرط متوقع، تعيشه كاتما أنفاسك. ومنذ بدأ يحب داليا، فقد رأى علاقته الحذرة والهزيلة مع العالم فى خطر؛ لكنه تمنى الايتخلى عن شىء، لا من نفسه ولا من السعادة التى انفتحت أمامه. وكان الآن متأهباً، شأن درجة الكمال التى انجزتها الطبيعة، من حوله - صفاء الأزرق فى الماء، لوعة أخضر الساحل ليصير رمادياً، لمعة زعنفة السمكة فى البقعة القريبة حيث انفساح البحر كان رخياً تماماً - والتى تنبئ فحسب عن درجة أخرى أعلى، وهكذا، حتى النقطة التى ينفرج فيها خط الأفق اللامرئى كمحارة توحى على حين فجاة بكوكب مختلف أو كلمة جديدة.

دخلا كهفاً. رحبٌ فى مستهله، كبحيرةٍ باطنية من أخضرٍ شاحب، تحت قنطرة عريضة من الصخر. وفى غوره يضيق إلى ممرٍ معتم. دار الرجل بمجدافه على القارب ليتمتع بتأثيرات النور المنوعة. كان النور من الخارج، خلال المنفذ الناتئ، ساطعا بألوان جعلته مشرقاً أكثر مع النقيض. والماء، هناك، فائر، وقذائف النور ترتد لأعلى، فى صراع مع الظلال الناعمة التى تنتشر من الخلفية. الانعكاس والوميض يتصلان كذلك حتى حوائط الصخر والقنطرة الواهنة على الماء.

«هنا تتفهم الآلهة» قالت المرأة.

«صه» رد آسنيلى. كان عصبياً. وكان ذهنه الذى اعتاد ترجمة الإحساسات إلى كلمات، عاجزاً الآن، غير قادر على تشكيل كلمةٍ واحدة.

دخلا لأبعد فيه. عبر القارب ماءً ضحلاً: حدبة صخرية على مستوى الماء؛ وطفا القارب الآن مابين وميض نادرٍ يظهر ويختفى عند كل ضربة مجذاف: الباقى كان ظلاً كثيفا؛ يخبط المجداف بين الحين والآخر فى حائط داليا، وهى ناظرةً للخلف، ترى فلك الأزرق بالسماء المنفتحة تتغير صورته بثبات.

نهضت وهى تصيح «سرطان بحر! ضخم! هناك! «صاحت، ناهضة.

قالت، مسرورة «... آب!... إيرا» قالت لآسنيلى:

ردد الصدى: «الصدى!» ، وبدأت تصرخ بكلمات تحت تلكم القناطر الكالحة: ابتهالات، أبيات من الشعر.

«وأنت أيضاً! اصرخ كذلك! تمن شيئاً!» .

صرخ أسنيلى: - «هوووو... . ياااا!.. صدى ى ى ى ...» بين الحين والآخر كان القارب يحدث صريراً. وكانت العتمة أعمق.

«إنى خائفة. يعلم الله أن الحيوانات...»

«يمكن أن نظل نتقدم».

أدرك أسنيلى أنه متوجه إلى العتمة مثل سمكة الأعماق، التى تتفادى الماء المشمس.

أصرّت «إنى خائفة، هيا نرجع» .

بالنسبة له، أيضاً، وأساساً، فإن طعم الرعب كان غريباً. جدف راجعاً. وحالما يرجعان إلى حيث يتوسع الكهف، يصير سألته داليا: البحر أزرق مخضراً.

«هل هناك أى أخطبوطات؟»

«كنت ترينها. فإن المياه صافية تماماً».

«لسوف أستحم إذن».

انزلقت عبر جانب القارب، انسابت، سبحت فى تلك البحيرة تحت الأرض، وبدا جسمها أحياناً أبيض (كما لو كان ذلك النور قد جرده من أى لون يخصه) وأحيانا أخرى أزرق مثل شاشة الماء تلك.

كف أسنيلى عن تجديفه؛ كان لايزال يقبض أنفاسه. بالنسبة له، فإن كونه فى غرام مع داليا كان دائماً على هذا الحال، كما فى مرآة هذا الكهف: فى عالم ماوراء الكلمات. بخصوص ذلك الأمر، فى كل قصائده، فهو لم يكتب أبداً شعراً عن الحب: ولا قصيدة واحدة.

قالت داليا: «اقترب» ، ريثما كانت تعوم، فقد خلعت فضلة الثوب التى كانت تغطى صدرها؛ ورمتها إلى القارب. «دقيقة واحدة». وحلت أيضاً قطعة الثوب الأخرى التى كانت تقيد ردفيها وسلمتها لآسنيلى.

الان هى عارية. لحم صدرها وردفيها الأكثر بياضاً كان يبرز بصعوبة، لأن شخصها بكامله كان يشع تلك اللمعة الزرقاء الشاحبة، وكأنها الميدوزا. كانت تعوم على جانب واحد، بحركة متراخية، رأسها (بتعبير صارم، متهكم، مثل تمثال) فقط خارج الماء، وأحياناً حنية كتف والخط الناعم لذراع ممتدة. الذراع الأخرى، فى ضربات تدليك، تغطى وتكشف أعلى الصدر، المشدود عند قمتيه. تخبط قدماها الماء بمشقة، لتدعما البطن الناعمة، والتى تميزها سرة مثل أثر شاحب على الرمل، أو نجم لحيوان رخوى. أشعة الشمس، تنعكس تحت الماء، تمسها برفق، تغلفها بنوع من اللباس، أو تجردها تماماً كلها مرة أخرى.

إن سباحتها قد تحولت إلى نوع من حركات الرقص؛ معلقة فى الماء، تبسم له، مطت ذراعيها فى تكور سلس للكتفين والرسغين، أو بدفع الركبة التى جلبتها إلى السطح قدم قد انحنت، كسمكة صغيرة.

أسنيلى، فى القارب، كله عيون. فهم الآن أن مامنحته الحياة ليس شيئاً فى قدرة أى امرئ أن ينظره، على اتساع العين، كأنه غور الشمس الأكثر بهراً. وفى غور هذه الشمس كان الصمت. لاشىء هناك فى هذه اللحظة يمكن ترجمته إلى أى شىء آخر، ولاحتى فى الذاكرة.

كانت داليا تعوم الآن على ظهرها، تتواجه مع الشمس، عند فم الكهف، تنبثق مع حركة طفيفة لذراعيها تجاه الخلاء؛ ومن تحتها كان الماء يبدل ظله الأزرق، لأشحب وأشحب، فيضىء أكثر وأكثر.

«حذار! البسى حاجة! بعض الزوارق تقترب، هناك!» كانت داليا على الفور مابين الصخور، تحت السماء. انزلقت تحت الماء، مطت ذراعها. ناولها أسنيلى قطعتى الملبس الصغيرتين، وقد ربطتهما عليها، سبحت، وصعدت ثانية إلى القارب.

الزوارق المقتربة كانت لصيادين. تعرف أسنيلى عليهم كبعض من جماعة هؤلاء الفقراء الذين قضوا فصل الصيد على الشاطئ، ينامون فوق الصخور. ذهب صوبهم. الرجل على المجاديف كان شاباً، متجهماً من ألم الأسنان، وكاب بحارٍ أبيض كان يميل على عينيه الضيقتين، يُجدف فى رعشات كأن كل جهد يساعده فى الإحساس بألم أقل؛ أب لخمسة أطفال؛ حالة يائسة. العجوز كان على المؤخرة؛ قبعته القش من الطراز المكسيكى كانت تتوج صورته المهزولة بهالةٍ مهدبة، وكانت عيناه المدورتان تتسعان بفخر متغطرس على الأرجح، وهو الآن فى جلافة السكران، فمه ينفتح تحت شاربٍ متدل لايزال أسود؛ بسكين ينظف به سمك البورى الذى اصطاداه.

صاحت داليا: «اصطدتما الكثير؟»

أجابا: «هناك القليل» ا. عام ردىء.

أحبت داليا أن تكلم السكان المحليين. لا أسنيلى. (قال: «معهما،

فأنا لا أملك الوعى البسيط». لم يبال، وتركهما عند ذلك.)

والآن كان القارب بمحاذاة الزورق، حيث الدهان الباهت كان مخططاً بالشروخ، وتلفه فلقات قصيرة، والمجداف مربوط بحبل ثقيل إلى محبس المجداف الذى كان يُصر عند كل دورة على الخشب المتهتك عند الجانب، وهلب مرسى صدىء قليلا بأربعة خطاطيف كانت متشابكة تحت المقعد ـ اللوح الضيق مع واحدةٍ من أشراك السلال المجدولة، والتى تلتحى بطحلب محمر، جافة يعلم الله منذ متى، وفوق كومة الشباك المصبوغة بالتنّيك والمنقطة عند حوافها بشرائح دائرية من الفلين، يلمع السمك اللاهث فى رداء حراشفه الحادة، الأخضر الكابى أو الأزرق الباهت؛ والخياشيم المبذولة لاتزال تنقط، تحتها، مثلث أحمر من الدم.

ظل أسنيلى صامتاً، لكن كرب هذا العالم البشرى كان نقيض مايتواصل به معه جمال الطبيعة من وقت قليل: كل كلمة هناك خابت، بينما هنا هياجٌ من الكلمات التى ازدحمت على باله: كلمات لوصف كل ثؤلول، كل شعرة على الوجه النحيف للصياد العجوز، المحلوق بشكل ردىء، كل قشرة مفضضة على سمك البورى.

على الشط، كان زورق آخر مربوطاً، مقلوباً، ومسنوداً لأعلى حصان نشر الخشب، وتحته، من الظل، تبرز بواطن الأقدام العارية لرجال نائمين، الذين كانوا يصطادون طوال الليل؛ وبالقرب، امرأة، كلها فى لباس أسود، بدون ملامح، تجهز وعاء على نيران الطحالب، وذيل طويل من دخان كان يخرج منها. شط ذلك الخليج كان من أحجار رمادية؛ هذه البقع من الألوان المطبوعة الباهتة كانت شخابيط أولاد يلعبون، الأصغر تلاحظه برعاية أخواتهم الأكبر الحزينات، بينما الأولاد الأكبر والأكثر نشاطاً، كانوا يرتدون شورتات من بنطلونات قديمة لناس أكبر سناً، ويجرون ذهابا وجيئة مابين الصخور والماء. وعلى البعد بدا امتداد مباشر من شاطئ رملى، أبيض ومهجور، والذى اختفى من أحد جوانبه فى حقول متواصلة وحصادة قصب شاردة. كان شاب فى ملابس الأحد، كلها سوداء، حتى قبعته، بعصا على كتفه وصرة معلقة منها، يسير على البحر بطول ذلك الشاطئ، مسامير حذائه تعلّم قشرة هشة من الرمل: هو بالتأكيد فلاح أو راع من قرية بالداخل كان قد أتى إلى الساحل ليتسوق شيئاً أو آخر واتخذ درباً جنب البحر لأجل النسيم الملطف. سكة الحديد تُظهر أسلاكها، جسرها، قضبانها، السور، ثم تتلاشى فى النفق وتبدأ مرةً أخرى لأبعد، لتتلاشى ثانية. وتنبعث مرةً إضافية، كأنها غرز فى حياكة غير منتهية فوق علامات الطريق السريع البيضاء والسوداء، غيضة زيتون جاثم بدأ طلوعه؛ وفى الأعلى لاتزال الجبال جرداء، أراض مجلوطة أو شجيرات أو صخور فحسب. تقع القرية فى صدع مابين تلك الارتفاعات الممتدة لأعلى، البيت على رأس الآخر، تفصلها شوارع - سلالم مهدت بالحصى، مقعرة فى المنتصف لتجعل البغل الحرون ينساب على المجرى، وعلى عتبات كل البيوت نساء بلا عدد هناك، طاعنات أو بمقتبلٍ، وعلى الأفاريز، يجلس فى صف، رجال بلا عدد، كبار وصغار، كلهم فى قمصان بيض، وفى وسط الشوارع كالداخل، يلعب الولدان على الأرض وشاب أكبر راقد على الممر، خده على الدرج، ينام هناك لأن الجو أبرد قليلاً عما بالداخل فى المنزل وأقل كراهة فى الرائحة، وفى كل مكان، مضيء أو دائرى، هناك سحابات من ذباب، وعلى كل حائط وكل حبل زينة من ورق الجرائد، حول المواقد يوجد رشاش لانهائى من بُراز الذباب، وإلى بال أسنيلى جاءت كلمات وكلمات، كثيفة، منسوجة إحداها إلى الأخرى، بلا مسافة بين السطور، حتى لم تعد تميّز بينها قليلاً قليلاً، كانت شركاً تتلاشى به أصغر المسافات البيضاء ويبقى الأسود فحسب، الأكثر شمولاً فى السواد، غير القابل للنفاذ، يائساً كصرخةٍ

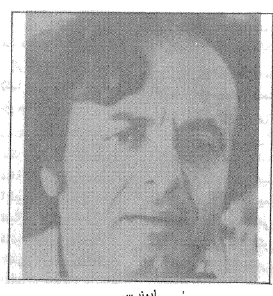
فيصل درّاج

حين يحاكم أدونيس عصر النهضة

يقارب ادونيس فى مواقع متعددة من كتاباته موضوع عصر النهضة العربى، ويحكم عليه بالسلب الشامل، من دون تردّد كبير. ويرى الحكم، فى سلبيته الشديدة، أن الفكر النهضوى مزيج من تبعية مزدوجة، تتوزع على الماضى العربى والحاضر الأوروبى، فتحاكيهما وتقلد ما جاء فيهما بامتثال كامل لا انزياح فيه. ومع أن الحكم يتكئ ظاهريًا على ثنائية التبعية والتلفيق، المنسوبة إلى الفكر النهضوى، فإنه يستند، فى جوهره العميق إلى ثنائية الإبداع والاتبّاع، التى ينهض عليها فكر ادونيس كله. والفكر العربى، فى الثنائية الأخيرة، كاره للإبداع وزاجر له، على الرغم من بعض الشواذ الموزّعة على الشعر والفلسفة، والاتبّاع ـ القاعدة يكشف عن ماهية عصر النهضة، قبل قراءته، وقبل مساءلة التاريخ الذى أعطاه الوجود.

يتتابع الاتبّاع العربى متجانسًا رغم سيل الأزمنة، ويغدو فى ديمومته لغزًا وفى تَناتُجِه أحجية، فما لا يتغيّر فى الأزمنة المتغيِّرة يكسر قواعد العقل المألوفة. يدفع الاتبّاع ـ الأحجية ادونيس، كما يقول، إلى «الكشف عن سرّ هذا العداء الذى يكنّه العربى، بعامة، لكل إبداع حتى لكأنه مفطور عليه، فإن ردود فعله المباشرة ، إزاء الإبداع، هى التردّد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة، والذم والقدح على مستوى النظام، ويدفعنى، بالتالى إلى الكشف عن سرّ هذا التوافق بين الحاضر والماضى فى النظر إلى مسألة الإبداع، وعن السر فى استمرار هذا النظر وسيطرته»(١). يأتى الحكم السلبى يقينيًا ولا شروخ فيه، تخبر عنه التعابير القاطعة المتحدّية عن «العربى بعامة»، وعن عداء يلازم «الفطرة»، وماضٍ وحاضر متماثلين، وحياة عامة تساوى النظام وتتطابق معه. تترجم إطلاقية العداء العربى للإبداع ذاتها فى

كلمتين متكاملتين هما: السّر والفطرة. والسر ما استعصى على العقل لأنه رافض لقواعده، والفطرة هى الموقع الأخير الذى يحطّ العقل عليه، بعد أن يخطئ التفسير. يستدعى **أدونيس** مفهوم «الفطرة» محوّلا السؤال إلى أحجية والجواب إلى استبصار. لكن تحويل الأسئلة التاريخية إلى أحجية يجعل من الإجابات المرتقبة أحجية أخرى، لأن ما يقول به الشاعر يمكن أن يأخذ تكثيفه فى الشكل التالى: يصدر الاتبّاع العربى عن جوهر عربى معاد فى طبيعته للإبداع. تتيح هذه «البداهة» المخلوقة تقويم عصر النهضة قبل التعرّف عليه، طالما أن الفرع استطالة للجذر الذى جاء منه، وطالما أن الجذر يحكم الفرع ويعطيه الماهية والقوام.



أدونيس

عصر النهضة والاتبّاع المزدوج

يُدرج **أدونيس** عصر النهضة فى انحطاط عربى شامل، أسّس له سقوط بغداد عام ١٢٥٨، ومكنتّه السيطرة العثمانية، واستكملته السيطرة الاستعمارية. انجزت هاتان السيطرتان قطعًا مزدوجًا فى حياة المجتمعات العربية. قطع أول يفصل العربى عن أفقه الحضارى الذاتى، وقطع ثان يفصل العربى عن الأفق الحضارى الأوروبى. وفى هذين القطعين يتوالد التاريخ العربى فارغًا: «تمدّه السيطرة العثمانية بالظلامية والفكر العقيم، وتمده السيطرة الأوروبية بنور زائف»(٢) .ولد عصر النهضة، إذن، فى حقل القطع المزدوج، وحمل آثاره فكان مزيجاً من الظلامية والنور الزائف، أو مزيجا من ظلام حقيقى وإنارة وهمية، فما عصر النهضة، فى هذا المنظور، إلا صفحة مظلمة فى كتاب يلفه الظلام كاملاً. يقول **أدونيس** فى كتابه «فاتحة لنهايات القرن العشرين»: ومن هنا يبدو ما سميناه بـ «عصر النهضة» كأنه فراغ أو تجويف داخل التاريخ الثقافى العربى، وهو فراغ بوجهين: الوجه الأول هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الماضى العربى، والوجه الثانى هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الحاضر الأوروبى(٣) . إن تأمل عصر النهضة وفقاً للقولين السابقين، يجعلُ منه تكثيفاً مزدوجا لكل السلب الصادر عن السيطرتين العثمانية والأوروبية، إن لم يكن الحقبة الأكثر هجنة فى التاريخ العربى كله، لأنه ظلام عثمانى وخديعة أوروبية مظلمة مقنعة بالنور.

ومع أن **أدونيس** يعالج عصر النهضة بلغة نظرية شكلانية، تختزله إلى التبعية والتلفيق، فإن هذا العصر، وفى اللغة التى تعالجه، يتحول إلى طفل معاق عقلياً فلا يمكن الجمع بين الظلمة الموروثة والإنارة الوافدة إلا فى عقل قاصر لا يحسن التحليل والتركيب ولا يقدر على رؤية الظواهر فى عناصرها المتعددة. تتأتى هذه النتيجة عن فكر مأخوذ بلغة المجاز، يعالج الإشكالية النظرية

بمقولات علم النفس، مثلما ينقلب عن «الفطرة» الاتباعية فى لفظية بيولوجية. ولعل لغة المجاز تصادر اللغة النظرية، وهى شكلانية، وتحولها إلى أقنعة خارجية تقمط منظوراً يحول الإبداع، كما الاتباع، إلى ميتافيزيقا خالصة، كما يرى الدكتور **صادق جلال العظم**[٤].

يستعيد عصر النهضة، فى اللغة الشكلانية، الثنائيات المتوارثة من الفكر العربى القديم: (الوحى/العقل) و(الدين/ الفلسفة) و(الروح/ الجسد) و(القديم/ المحدث).. ويضيف إليها ثنائيات جديدة: (العرب/ الغرب)، و(النبوة/ التقنية) و(العلم/الإيمان) ... ومن أجل إيضاح جذور الثنائية وتجددها يذهب **أدونيس** إلى «التاريخ الثقافى العربى» ويقيم علاقة بين فكر عصر النهضة و«الفكر الغزالى». فقد صالح **الغزالى** بين الدين الإسلامى والمعرفة اليونانية، حيث المسلم، الذى يمتلك الحقيقة، قادر على الإفادة من معارف اليونانى، الذى يتوه فى الضلال. يستأنف عصر النهضة إذن تلفيقاً سبق، أو أنه يخلق تلفيقاً جديداً، يأخذ بالتلفيق الأول ويضيف إليه عناصر جديدة، ولهذا يقول **أدونيس**: «وهذا الموقف التلفيقى هو الذى استعاده مفكرو "عصر النهضة" **الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده**، والذى يسود حياتنا اليوم، على مستوى النظام والمؤسسات»[٥] . وإذا كانت صفة التلفيق، التى تشد عصر النهضة إلى **الغزالى** هى صفة عصر النهضة الأولى، فإن التبعية هى الصفة الثانية الملازمة لها، نقرأ: «هكذا أسس "عصر النهضة" لتبعية مزدوجة: للماضى، حيث يعوض العربى بالاستعادة والتذكر عن الممارسة الخلاقة، وللغرب الأوروبى - الأمريكى، حيث يعوض بالاقتباس، فكريا وتقنياً، عن غياب إبداعيته»[٦] . يتابع القول قولاً سبقه يخبر عن غياب «الممارسة الخلاقة» فى علاقة الفكر النهضوى بماضيه، وعن غياب «الإبداعية» فى علاقة الفكر إياه بالغرب الأوروبى - الأمريكى.

يمارس **أدونيس**، منطقياً، «المصادرة على المطلوب» ويجعل من معالجة عصر النهضة أمراً نافلاً، طالما أنه يرى أن الاتباع العربى يتناتج، متجانساً، منذ سقوط بغداد حتى اليوم. ينفى الاتباع - القاعدة مفهومى التلفيق والتبعية، ويفرض دراسته الإشكالية كلها داخل فكرة - أساس هى: الاتباع، فيبدو التلفيق استتباعاً والتبعية الراهنة أثراً لعادة قديمة. تنهدم «المقولتان النظريتان» لأنهما مستغرقتان فى فكرة - أساس، سابقة عليهما ومحددة لهما، فلا يكون للتلفيق فى الفكر النهضوى، مكان، فالفكر الاتباعى، والفكر النهضوى صورة له، يحاكى فكراً تلفيقيا سبق يمثل «الفكر الغزالى» صورة له. مثلما لا يمارس الفكر النهضوى التبعية، فى علاقته بالغرب، بل يأخذ بمبدأ هو قاعدة له وعادة فيه، وهو مبدأ: المحاكاة أو التقليد أو الاتباع. يشتق فكر **أدونيس**، وقد استغرقته ثنائية الإبداع والاتباع مفهوم التبعية من مقولة الاتباع، لأن الفكر المعادى للإبداع يقلد، منطقياً، ما يتلقى به، ولا يكون قادراً على حذف أو إضافة جديدين. نعود مرة أخرى إلى علم النفس، حيث يأخذ الطفل المعاق، الذى كانه عصر النهضة، وضع العبد السعيد، الذى يرتضى بتعاليم سيده، من دون عسف أو إكراه. وهكذا تساوى لغة المجاز، وقد فصلت بين الأفكار والتاريخ، بين التبعية والاتباع ، بعد أن نسبت الاتباع إلى فطرة وربطت الإبداع بـ «فطرة» أخرى. غير أن الأمر، إن تحلل من ميتافيزيقا الإبداع يأخذ بصيغة أخرى تخالف ما سبق وترفضه: إذا كانت نظريات التبعية المشغولة بقضايا الاستعمار والتحرر منه، ترى فى التاريخ الاستعمارى والسلطات السياسية التابعة

مصدراً لإنتاج علاقات التبعية وشرطاً لإعادة إنتاجها، فإن **أدونيس**، المأخوذ بالثنائيات المجردة، يرى فى الاتباع الفكرى مصدراً للتبعية وللسلطات التابعة. يشرح الشاعر ماهية الأفكار بالأفكار ذاتها، وينصِّب الفكر مرجعاً للسياسة وللثقافة والاقتصاد، بعيداً عن التاريخ وعلى مبعدة من الوقائع المشخصة.

تدور تساؤلات **أدونيس** فى علاقات ذهنية، تشتق الأفكار من الأفكار، وتولدالتاريخ كله من الأفكار أيضا. تفضى عملية التذهين إلى اختزال تعسفى مزدوج: تختزل عصر النهضة، فى مستوياته كلها، إلى المستوى الفكرى منه، وتختزل المجتمعات العربية، الراهنة إلى عصر النهضة، أى إلى مقولاته الفكرية الأساسية كما لو كان المجتمع العربى الراهن يشكل انتصاراً لعصر النهضة، لا أثراً لهزيمته المتتابعة. يكتب الشاعر: «وكان «عصر النهضة» من جهة ثانية ـ جهة الممارسة، نظاماً وحياة وسياسة، يتحرك فى تبعية شبه كاملة للغرب» ويكتب أيضاً عن «نظامنا الثقافى السياسى «الحديث» الذى أنشئ على مثال غربى»[(٧)] . يتكشف عصر النهضة فى الأحكام القاطعة انتصاراً كاملاً، يخترق الحياة العربية كلها بما فيها النظامين الثقافى والسياسى، وقد تجسدت فيه مقولات **الطهطاوى** عن المواطنة والدستور، وأفكار **فرح انطون ومحمد عبده** عن التسامح، وأحلام **طه حسين** عن العقل الطليق والمجتمع الذى تظلله المعرفة... تتبدد الوقائع التاريخية فى متواليات الاختزال، وتقف تبعية عصر التنوير متحققة فى التبعية المتعددة للأنظمة السياسية العربية اللاحقة. وبما أن عصر النهضة يساوى، فى منطق الاختزال، مستواه الفكرى، فإن على الأنظمة العربية الراهنة أن تكون حاضنة الفكر النهضوى وتجسيداً له فى آن، وهو استخلاص لا معنى له على الإطلاق . مع ذلك فيمكن لمنطق **أدونيس** أن يساوى، من دون ارتباك، بين علاقات التبعية الحديثة المبنية على تقليد الغرب وبين العلاقات المشدودة إلى الماضى والغارقة فى ماضوية سافرة، فيكتب: «وبين أوائل القرن التاسع عشر وأواسط الأربعينيات من القرن العشرين... كانت الآراء منقسمة فى اتجاهين عامين: أصولى يرى فى الدين وعلوم اللغة العربية قاعدته الأولى. وتجاوزى يرى، على العكس، فى العلمانية الأوروبية قاعدته الأولى، غير أن ثقافة الأصول هى التى هيمنت وبخاصة على مستوى المؤسسة، وساعد على هيمنتها أوضاع اقتصادية واجتماعية، سياسة داخلية وخارجية»[(٨)]. لا وجود للمفارقة فى فكر **أدونيس** فهو لا يمس ثقافة أصولية، وأخرى علمانية مغايرة لها، بل يوحد الثقافتين معاً فى مخزون الاتباع، لأن الفكر العربى، فى أطيافه المتعددة، يظل اتباعياً وموحداً فى جوهره، تنويرياً كان أم من أعداء التنوير. تحتفظ ديمومة الاتباع بالمجتمع العربى واحداً ومتناظراً، سواء كان ذاتاً تواجه التبعية أو موضوعاً تعيد التبعية صياغته.

يُخلِّق **أدونيس** الأحكام تخليقًا، اتكاء على مقولة ذهنية تقف فوق التاريخ، تكتمل بمقولة أخرى تطرد التاريخ وتلغيه. تحيل المقولة الأولى إلى بنية اتباعية قوامها العقم والسكون، وترد المقولة الثانية إلى بنية إبداعية جوهرها الخصب والتجدّد. وبسبب العقم العربى الساكن فإن المجتمع العربى يعيد إنتاج ذاته متناظرًا، من دون النظر إلى العناصر والوسائل والمواد التى تحكم الإنتاج ودورته. يسمح هذا المنظور لصاحبه أن يرى العقم فى عناصر البنية الاتباعية كلها، وأن يدفع بإطلاقية الرفض إلى حدودها الأخيرة، يستوى الأمر فى حقل الثقافة واللغة والشعر مثلما يستقيم فى أحوال

السلطة المعارضة، يقول: «ومن هنا تتحرك الثقافة العربية في الصحراء من شرح التراث، ومن شرح الشرح، وإعادة للشرح، وصياغة جديدة لهذه الإعادة». ولايختلف مآل اللغة عن واقع الثقافة: «اللغة العربية شكل وجرس، في الدرجة الأولى، أي قواعد مجردة قبل أن تكون انبثاقًا من الحياة أو تطابقًا مع الواقع» (٩). وكذلك الشعر: «لقد أدرك بعض أسلافنا ضرورة التجديد وحاربوا في سبيله، وكسروا أطواقًا كثيرة ومهدوا له، إلا أنهم لم يخلقوا الجديد حقًا، وبقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، أسير قالب واحد»(١٠). وفي هذه الحدود، تتبادل السلطة والمعارضة المواقع، ويظلان وجهين متناظرين لاتباعية واحدة: «فهذا الفكر ـ الفكر العربي السائد ـ سواء ما اتصل منه بالنظام السياسي ـ الثقافي السائد، أو ما اتصل بمعارضته، يقوم على الإيمان بأن الحقيقة فيه معطاة سلفًا، وهي معطاة في نص ـ مرجع، كامل ونهائي(١١).

تذوب عناصر المجتمع العربي كلها في بنية عقيمة متجانسة. غير ان العقم الشامل المفترض يلغي النقد الأدونيسي، ويبدله إلى لعبة ذهنية عقيمة. فالنقد يأخذ معناه من تلمّس التناقضات الاجتماعية والوقوف إلى جانب نقيض يواجه نقيضًا آخر داخل الحركة الاجتماعية ذاتها. و**أدونيس** يقف فوق المجتمع وينقده من لامكان، لأنه لايجد لذاته مكانًا في بنية عقيمة متجانسة. ولهذا يبدو نقده لعصر النهضة، من البداية، نافلاً، إذ إن النقد يستوي في رؤية التمايزات والفواصل، ويستعصي ويستحيل في البنية المتجانسة، التي يماثل فيها بؤس الفكر بؤس اللغة التي تترجم له. حين يمس **أدونيس** عصر النهضة في كتابه: «الشعرية العربية» يقول: «مرحلة ما سمّي بـ «عصر النهضة»، وهي تسمية تستحق في ذاتها دراسة على حدة (ص: ٨٢). وسواء جاء القول محملاً بالاستخفاف، أو بالمسئولية العلمية، فإن الدراسة الموعودة لن تأتي بجديد، ما دامت تحتفل بكلمات الرفض الكبيرة، وتتعامل مع «جثة هامدة» لاتناقض فيها، وما دام **أدونيس** ينقد الوقائع العربية من خارج المواقع العربية كلها.

إشكالية عصر النهضة

يتطلب نقد المجتمع العربي، في مستوياته كلها، التعرف على هذه المستويات في تماثلها، أو تباينها، ويستلزم الاعتراف بالزمن التاريخي لهذا المجتمع الموزع على أزمنة سياسية واقتصادية وثقافية، غير متناظرة بالضرورة. وهذا الافتراض النظري، الذي يجعل التاريخ قاعدة ومنطلقًا، لايوائم منظور **أدونيس** ولايتفق معه، فالأخير يلغي التاريخ لحظة توحيد المستويات الاجتماعية المختلفة في مستوى اتباعي فريد، متجانس في ديمومته وثابت في تجانسه، أو لحظة تحويله المجتمع العربي إلى جوهر اتباعي، تنقضه جواهر مبدعة مغايرة. يغدو التاريخ، في منظور الاختزال غلافا زمنيا خارجيًا يدور فيه إبداع يتجدّد واتبّاع يتقادم، كما لو كان التجدد، كما التقادم، يقوم خارج التاريخ لا داخله. يرّد الاختزال البسيط، من دون توسطّات كثيرة، إلى اللاهوت القديم القائل بـ: «في البدء كانت الكلمة»، حيث يرحل الكلام الخالق من مركز وحيد إلى مراكز إبداعية متعددة. ولايحجب **أدونيس** مرجعه القديم حين يقول: «أنا في العمق، لا أثق بالتاريخ. ليس التاريخ سوى سلسلة من الأكاذيب لا أتمسك من الماضي إلا بحركة الخلق الفني. ولكن حتى هذا وجد نفسه مكبوتًا في مجتمعنا. ليس التاريخ أبدًا سوى جرَد للاضطهادات المتنوعة...» (١٢) يذهب التاريخ إلى لا مكان، ويتبّقى الخلق الفني الذي

لايحتاج إلى تاريخ. ينزوى عصر النهضة فى لامكان، ويتسرب فى التاريخ الكاذب الموروث، الذى لايغير «ومض الإبداع» من قتامة اللامتناهى شيئًا.

لايعترف أدونيس بعصر النهضة، لأن الأخير ينتمى إلى زمن يختلف عن الزمن الذى يعترف به الأول. يتعامل الأخير، فى حدوده المعطاة، مع التاريخ فى مستوياته المتعددة، ولايقبل الأول إلا بزمن «الخلق الفنى» الذى يوازى التاريخ ولا يتقاطع معه. بمعنى آخر: إن إرجاع التاريخ إلى لحظات محدودة من الخلق الفنى يجعل من إلغاء عنصر النهضة عنصرًا داخليًا فى المنظور الادونيسى ومحايثًا له، بل يقسم البشر إلى فئة متدنيّة تسكن تاريخًا «زائفًا»، وإلى جنس إبداعى خالق له زمنه الخاص به والمشتق فى آن. وإلى الزمن الزائف المزعوم ينتسب عصر النهضة.

وفى الواقع فقد صدر الفكر النهضوى، فى الأجيال المتعاقبة واللامتكافئة، عن وعى جديد يوحد بين وظيفة المعرفة وتحويل التاريخ، فى شرط تاريخى يقرن، موضوعيًا؛ بين ذات مهزومة وأخرى منتصرة عليها. فلقد تلقى المثقف العربى الحديث معرفته فى حقبة مأساوية تفرض مقارنة، لا هروب منها، بين أسباب التقدم والتخلف وبين وسائل الهزيمة والانتصار. ولعل منطق المقارنة، وما يتضمنه من قراءة الاختلاف بين طرفين لامتساويين، مزج التفاؤل بالمعرفة والعلم بالتحريض، ورائى فى الحاضر المهزوم لحظة عابرة وفى المستقبل المنتصر أمرًا أكيدًا. ومهما كان شكل وعى التاريخ فى الفكر النهضوى، فإن الزمن المأساوى الذى كون هذا الفكر وبناه، قد أعطاه بالضرورة، ملامح المشروع الثقافى ـ السياسى، حيث يكون على الفكر أن ينصب الحاضر مرجعًا للأزمة كلها. وبسبب هذا، جاءت أسئلة هذا الفكر نظرية وعملية فى آن أى أسئلة تبدأ من النظر وتفتش عن الإجابة فى الحقل الاجتماعى المقترح تجديدة. ولقد أمدّ جدل النظر والعمل المشروع الثقافى ـ السياسى النهضوى بعناصر محدّدة، هى جزء منه وامتداد له، وأولها: اعتبار الثقافة شأنًا مجتمعيًا متحرّرًا، قدر الإمكان، من المراجع الضيّقة، سلطوية كانت أو لاهوتية. ويتمثل ثانى هذه العناصر فى وحدة داخلية بين الثقافة والسياسة، أو بين المعرفة النظرية والتحويل الاجتماعى. أما ثالث هذه العناصر، وبسبب السياق التاريخى، فتجسّد بمقولة تنويرية بامتياز هى: مقولة: التقدم.

وبعيدًا عن «رؤيا» شغوفة بمبدع متفرد جذره فى ذاته، وعلى مبعدة عن تصوّر مشغول بخلق نص غير مسبوق، فقد مثّل عصر النهضة مشروعًا جماعيًا، يطمح إلى مجتمع عربى حديث يتجاوز فواته التاريخى ويندرج فى الحضارة الإنسانية العالمية. ودفعه هذا الطموح إلى الاتكاء على مقولة التقدم التاريخى التى تشتق منها مقولات ملازمة لها، مثل وحدة العقل الإنسانى، ووحدة الجنس البشرى، ووحدة الحضارة الإنسانية التى تصوغها أمم مختلفة فى فترات من التاريخ مختلفة أيضًا. وكان الفكر النهضوى، فى أسئلته المتفائلة والقلقة، يتخذ من تحررّ الإنسان مرجعًا له، مبتعدًا عن مقولة الجوهر، فى أطيافها الميتافيزيقية المتعددة، التى يمكن توزيعها على غرب وشرق مختلفين فى الماهية، أو على إبداع واتباع نقييّن ولا يلتقيان أبدًا. وإذا كان الأخذ بفكرة الجوهر يلغى التاريخ فى إلغاء التغيّر وحفظ الظواهر صمّاء ثابتة، فإن إنكار هذه الفكرة يفتح النص الاجتماعى على التحوّل والتطوّر بقدر ما يفتح النص الفكرى على نصوص أخرى مختلفة عنه.

ويمكن لأدونيس أن يعاين عصر النهضة اتكاء على «التجويف» الذى يقوضه، أو أن يقوّمه استنادًا على مآل سلبى، ينسبه، زورًا، إليه. غير أنه يمكن لقراءة أخرى، تحترم التاريخ، ولا تعبث بدروسه، أن تقع على أسباب موضوعية حاصرت عصر النهضة وأجهضته. تردّ أول هذه الأسباب إلى الشرط التاريخى الذى كوّن الفكر النهضوى وتكوّن فيه. فقد تزامنت ولادة هذا الفكر وتطورّه مع تزايد السيطرة الاستعمارية على العالم العربى. ففى الوقت الذى كان فيه هذا الفكر يقاتل من أجل مشروع مجتمعى حديث، كان السياق الاستعمارى يحوّل البرجوازيات العربية الموعودة إلى بنى كولونيالية تحاصر المشروع التحررى وتقوضه، وتنتج العلاقات التابعة وتمكنّها. وتحيل المأساة الثانية إلى ضعف الحركة الشعبية وهشاشتها، والتى كانت تقذف بالمثقف النهضوى، المدافع عن طموح شعبى، إلى العراء أو إلى أحضان سلطة لايرغب فيها ويستجير بها فى آن . وقد يعطى مآل عبدالله النديم صورة عن مأساة مثقف، استجار بحركة شعبية غير قادرة على أن تجيره، وإن كانت هذه الحركة قد دافعت عن طه حسين، بعد عقود عدّة، من دون أن يتحوّل ذلك إلى قاعدة مرغوبة، تحمى المثقف وتشد أزره. تكشف هذه المأساة، فى وجهها المزدوج، عن رخاوة الأرض التى وقف عليها مشروع فكرى تحرّرى، لم يعثر على القوى الاجتماعية التى تسنده، فالبرجوازية التى ينتسب إليها، منطقيًا، كانت عاجزة وقاصرة مثلما كانت الحركة الشعبية وليدة وعاجزة عن الوقوف. لايتضمن الدفاع عن عصر النهضة موقفًا يبجلّه ويرمى عليه بالتقديس، فقد سكنت أفكار هذا العصر تناقضات عدّة مشروطة بمكانها وزمانها، ليس آخرها ثنائية العلم والإيمان، أو الأصالة والمعاصرة. إضافة إلى هذا فقد اتسم الفكر النهضوى بتضخيم لدور الأفكار، يشى بمشروع معاق، لاتلبّى فيه الشروط الموضوعية رغبات المثقف ولا تستجيب إلى الشعارات التى يدافع عنها. وتتجلى الإعاقة فى البون بين المجتمع المرغوب تطويره، والأفكار الجديدة القائلة بـ: المواطنة، والدستور، والتسامح، وحرية الفكر والاجتهاد... وربما تتكشف الإعاقة فى سياق يفرض على المثقف أن يكون سياسيًا، مثلما يفرض المناورة عنصرًا داخليًا فى الاقتراح النظرى. فلم تكن الأحزاب التى انتمى إليها المثقف النهضوى موقعًا يقبل دائمًا، بالفكر الذى يقول به، كما لم يكن المجتمع قد تمثّل دلالة الحزب السياسى ومعنى الثقافة الجديدة باعتبارها مداخلة نقدية تتمرّد على المراجع السياسية والفكرية الجاهزة.. ولهذا كانت مقولتا المثقف والحزب السياسى مقولتين حديثتين، بالمعنى التاريخى للكلمة، فلا غرابة فى أن تظل هاتان المقولتان هامشيتين فى المجتمع العربى حتى اليوم. وعلى الرغم من نقد قائم أو مقترح، فقد عبّرت فكرة التقدم، التى اعتنقها الفكر النهضوى، عن ضعف هذا الفكر وقوته معًا.. عبّرت عن ضعفه حين قاست مستقبل المجتمع العربى بحاضر المجتمع الأوروبى، ورأت فى الحاضر الأوروبى مستقبلاً عربيًا. وكشفت عن قوته حين رأت ارتقاء المجتمع فى تحوّلات اجتماعية مشخصة ومتصاعدة، بعيدًا عن أيديولوجيات مجردة، تقدّس الأفكار وتهمّش الوقائع. وفى الحالات كلها فإن موضوعية نقد عصر النهضة تتعيّن بفكر ينتسب إليه ويعتنق طموحاته، وهو ما لايتفق مع إشكالية أدونيس المشغولة بأسئلة أخرى.

نقد عصر النهضة وإشكالية أدونيس

يبنى أدونيس «نقده» على مسلّمة جاهزة وخاطئة، تقول بانتصار عصر النهضة، وتفترض فى النظام العربى القائم تجسيدًا له. ترتكن المسلّمة الخاطئة إلى

اختزال متواتر. تختزل، أولاً، الزمن التاريخى المتعدد الأبعاد إلى سطحه الفكرى، وتُرجع السطح الفكرى، ثانيًا، إلى ثنائية عناصرها التلفيق والتبعية. وتختصر سيرورة التبعية المختلفة العناصر إلى جوهر فكرى مجرد. ينتفى فى الاختزال ثلاثى الوجوه مفهوم الدولة، الذى لاتبعية من دونه، فأجهزة الدولة هى حاضن التبعية وشرط تَناتُجها. فاللأفكار اللامتجانسة، كما النظريات المتسقة، لاتنتج تبعية، لأن ممارسات أجهزة الدولة هى التى تنتج التبعية فى أشكالها المختلفة، ومنها التبعية الثقافية.

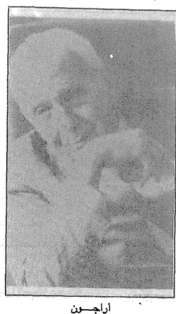

جبران خليل جبران

إن منطق **أدونيس** القائم على تقزيم الأسئلة يجعله مغتربًا عن منطق **طه حسين**، الذى رفع عصر النهضة إلى ذروته وعايش بداية أفوله بحزن شفيف. يقول **طه** فى آخر مقابلة أجريت معه: «يخيل إلىّ أن ماكافحنا من أجله، هو نفسه لايزال يحتاج إلى كفاحكم وكفاح الأجيال المقبلة بعدكم. قلت لك منذ قليل اننى فى آخر أيامى، أودعكم بكثير من الألم وقليل من الأمل. أكرر لك العبارة مرة أخرى، أين أبناء جيلى؟ لقد عشت لسوء الحظ بعدهم، ثق أن جميعهم ماتوا وفى قلوبهم حسرة، مرارة **سلامة موسى** كان يجيد إخفاءها وراء محبته الغامرة للبشر وعشقه الصوفى **لمصر** وإيمانه الرومانتيكى بالمستقبل، خيبة **العقاد** كان يجيد إخفاءها وراء كبريائه العنيد واحترامه لنفسه وحرصه الشديد على كرامته. كافح **العقاد** من أجل الحرية، وكافح **سلامة موسى** من أجل الاشتراكية، فهل انجزتم هذه أو تلك حتى تقرروا أن دورنا قد انتهى أو لتتفضلوا علينا بالبحث عن دور..» ثم يرفع **طه حسين** صوته وهو يرد على أسئلة **غالى** **شكرى** فيقول: «كانت قيمنا هى العدل والحرية، وكنا ضد الاستعمار الأجنبى والاستبداد الداخلى فما هى قيمكم؟»(١٣). يرثى السيد العميد ذبول عصر النهضة، حيث يتكاثر الكلام العقيم وتنحسر مساحة القول النافع. إن كان **طه حسين** المقاتل، نظرًا وعملاً، من أجل قضية نهضوية، يرثى قضية التزم بها وساهم فى صياغتها، فإن **أدونيس** المنقطع إلى «**قضية الإبداع**» يرى فيما يرثيه **طه حسين** نصرًا نهضويًا. بمعنى آخر: إن احتفال **أدونيس** بقضايا مجردة، يؤدى إلى نفى التاريخ وطرده، وإعاقته عن التعرُّف على قضايا مشخصة، لا توجد إلا فى التاريخ الذى أعطاها الولادة والإعاقة معًا. وبسبب اختلاف الموقفين إلى حدود التنافض يكون الفكر المهزوم، فى نظر **طه حسين**، فكرًا منتصرًا، فى نظر **أدونيس**.

ينقض **أدونيس** عصر النهضة بثنائية الإبداع/ الاتباع، التى هى المجاز اللغوى الفضفاض لثنائية أخرى هى: الشعر/ اللاشعر، أو: الزمن/ اللازمن، لأن الشعر عند **أدونيس** هو الزمن. يتحوّل الشعر فى الثنائية إلى خلق معجز لا نظير له، أو إلى انبثاق لا يقبل التفسير، يدعوه الشاعر بـ : «المعجزة الشعرية» وهذا الانبثاق العجيب المنقطع فى ماهيته عن الأجناس الأدبية الأخرى؛ يزودّ الشاعر بالوظيفة المتمايزة وبمنظور خاص إلى العالم، يقيس ماهية الأزمنة بماهية الشعر المخلوق فيها، أو بماهية الشعر الذى يخلق الأزمنة ولا يحتاج إليها. وبما أن **أدونيس** يرى فى شعر عصر النهضة شعرًا تقليديًا لا جديد فيه، فإن على ماهية العصر أن تكون تقليدية على صورة الشعر التقليدى الذى صدر عنها.

يقول فى كتابه: «صدمة الحداثة»: «لم يطرح» «عصر النهضة»، (باستثناء **جبران**)، على مستوى النظام الثقافى الذى ساد، اى سؤال جديد حول مشكلية الإبداع الفنى، وإنما كرّر الأسئلة القديمة، لذلك لم يَعْدُ النظر فى الموروث، ولم يفهم معنى الحداثة. ومن هنا لم يترك وراءه ما يمكن التأسيس عليه أدبيًا اليوم. بل انه «أحياء ما كان يجب أن يظل «ميتًا» (١٤). ومع أن فى العطاء الذى قدّمه **جبران** ما يؤكده مجددًا حقيقيًا، أو رائدًا فى التجديد، فإن ما يستهوى **أدونيس** فيه هو تماهى الشاعر والنبى، قبل أى شىء آخر.

يحيل عصر النهضة إلى موضوع التاريخ الذى يفكك ويركبّ العناصر التى أعطت عصر النهضة والادب الذى ولد فيه والشعر المنتسب إلى هذا الأدب. و**أدونيس**، على طريقته، يفسر التاريخ بالشعر، عوضًا عن أن يبحث فى التاريخ عن تفسير للظاهرة الشعرية. اى انه يعطى، فى التجديد الأخير، قراءة شعرية للتاريخ، بعد أن يحوّل التاريخ إلى موضوع مدنس والشعر إلى موضوع مقدّس، الأمر الذى يقيم فراقًا كليًا بين الموضوعين، ويقدم قراءة مستحيلة للموضوعين معًا. ومع أن الشاعر يشير بكلمات ومضية إلى بعض العناصر المنتمية إلى الموضوع التاريخى، فإن الشاعر يلغى عصر النهضة قبل أن يقترب منه، ويحوله إلى موضوع وهمى تنسجه الأسئلة والإجابات الوهمية أيضًا. إن عملية الاقتراب/ الإلغاء، التى تسم موقف **أدونيس**، فى علاقته بعصر النهضة، تقود صاحبها إلى الوقوع فى الثنائية التى ينسبها إلى عصر النهضة، وهى: التلفيق/ التبعية.



اراجون

حوارية عصر النهضة وتلفيقية أدونيس

يشكّل التلفيق صفة عصر النهضة الأولى، كما يرى **أدونيس**. ويتجلّى التلفيق المفترض فى منظور فكرى نهضوى متناقض، يوحّد بين الحقيقة الدينية الإسلامية، والمعرفة الوضعية الأوروبية، التى تتجاوز الدين ولا تحتاج إليه. كأن الفكر النهضوى يحمل تهافته فى داخله، لأنه يركن إلى مبدأين فكريين لا متجانسين، لا يمكن لهما أن يشكّلا وحدة فكرية متجانسة. وسواء كان هذا النقد صائبًا، أم متعسفًا، وهو أقرب إلى الاحتمال، فإن **أدونيس** لايلبث أن يأخذ بالمنظور الذى ينكره، على الرغم من اختلاف السياق والوقائع والمعرفة «الملفّقة». كما لو كان دور «الفكر الناقد» الهدم المجانى لأى فكر آخر، صادر عن ذات أخرى، من دون التوقف أمام ما يجب رفضه وما يجب الاحتفاظ به.

ويعطى كتاب **أدونيس**: «الصوفية والسريالية» صورة عن تلفيقية متقهقرة، تهجر أسئلة عصر النهضة التحررية، كى تنفتح على أسئلة مدرسية تحوّم فى فضاء «الروح العالمية» الباحثة عن غبطة وردية لا زمن لها. والكتاب، كما يشير عنوانه، قراءة فى «تجربة لا شعورية» تتوزّع على الشرق والغرب، يتقاسمها صوفى شرقى وشاعر غربى، يوحدّهما البحث عن المطلق، ويقرّبهما تشابه السبل المفضية إليه. يجرّد الكتاب موضوعه من تحديداته المكانية والزمانية كلها، ويكتفى بنسق من الكلمات يساوى بين **ابن عربى وأندريه بريتون**، ويقصرّ المسافات بين **رامبو والحلاّج**. يتحول

الموضوع، بعد تجريده، إلى علائق بين كلمات وأسماء، إذ حضور كلمات: الشطح والإشراق، واللامرئى، يستدعى صوفيًا زاهدًا وسرياليًا مقبلاً على مباهج الحياة كلها. غير أن حضور الكلمات لايستقيم إلا بإلغاء مواضيعها المشخصة، ذلك أن «اللغة الخالقة» تتلف الأزمنة الخارجية كلها، وتحتفظ بـ «الخلق اللغوى» زمنًا وحيدًا، وهو ما يذكرّ بأقانيم التسمية المتعالية، حيث تحضر المواضيع بعد حضور أسمائها مباشرة.

فى كتابه الشهير «تاريخ السريالية» يقدم **موريس نادو** دراسة رائدة عن الموضوع الذى يقاربه، مما يجعل كتابه مرجعًا لكل بحث يودّ استئناف الموضوع ومدّه بإنارة جديدة. ولأن الكتاب هو ما هو عليه، فإن **نادو** يبتعد عن التجريد اللامحدّد، ويربط الموضوع بسياقه، ويدرس ظاهرة السريالية فى تحديدها التاريخى، ولهذا فإنه يستهل الموضوع بقول **لأراجون** هو: «لم يعد ممكنًا النظر إلى السريالية بمعزل عن زمانها» (١٥)، ويقوم ببناء الموضوع اعتمادًا على قول الاستهلال. وفى هذا التصور، تتم دراسة السريالية على مستويين، يربط المستوى الأول الظاهرة بجملة الوقائع الاجتماعية والتاريخية التى أسهمت فى صياغتها، ويربط المستوى الثانى بين الظاهرة، وهى أدبية ـ فنية، والظواهر الأدبية ـ الفنية التى سبقتها. وتتقدّم السريالية، فى هذا التحديد المزدوج باعتبارها ظاهرة تأخذ دلالتها من شرطها التاريخى المميزّ لها، ولا يمكن وعيها وتمثل خصوصيتها، خارج هذا الشرط أو بعيدًا عنه. . هو شرط لايعترف به **أدونيس** ويقصيه عن دراسته إقصاء كاملاً.

يحمل الموضوع الأول فى كتاب **نادو** عنوان: «الحرب». وهو عنوان يومئ إلى الحرب العالمية الأولى، فى نتائجها المأساوية المتعددة، التى تعلن عن فشل غير متوقع وخيبة أمل كبيرة. فالمعرفة الإنسانية التى غيرت فى الطبيعة أشياء كثيرة تكشفّت عاجزة عن تغيير الإنسان الذى ظلّ موضوعًا للقمع والاستغلال ولأهوال الحروب. إن تقدم العلم وثبات الإنسان فى اغترابه أطلق العقل متمردًا ضد فشل متعدّد الوجوه: فشل المجتمع فى تنظيم قواه المنتجة، وفشل الإنسان فى ردع المجازر المتلاحقة، وفشل العلم فى تكريس إبداعه للأهداف الخيرة، وفشل الفلسفة فى إيقاظ الإنسان والدفاع عن إنسانيته، وفشل الفن فى الارتقاء إلى منظور أخلاقى مسئول، بل فشل كلى لمدنية تنقلب على ذاتها وتلتهم عناصرها بلا مبالاة كبيرة. رفضت السريالية فشل المدنية الغربية الحديثة، واتكأت على معطيات من هذه المدنية، لتدعو إلى مدنية جديدة، أى أن رفضها لما هو قائم أخذ شكل دعوة إلى التحرر شاملة، دعوة إلى التحرر من العقلانية الصارمة، ومن الاستغلال الجماعى، ومن الروابط العائلية والموروث الدينى وعبادة الربح والمنفعة، ودعوة أيضًا إلى التحرر من الأشكال الأدبية والفنية واللغوية التى تعوق انطلاق الإنسان وتراكم مكبوته متعدد الأبعاد.

وبقدر ما حاولت السريالية، فى حدودها الذاتية، أن تكون إجابة على أسئلة واقع اجتماعى محدد معمور بالفشل والخيبة، فقد سعت أيضًا إلى أن تكون امتدادًا للمعارف الجديدة فى زمانها، فاستفادت من **فرويد** ومقولاته عن اللاوعى والمكبوت، ومن **برجسون** الذى واجه العقل بقوة «الدفقة الحيوية»، ومن **هيجل** العجوز القائل بالتجاوز الضرورى، وصولاً إلى **ماركس** المبشّر بثورة كونية تنقل الإنسان إلى زمانه التاريخى الحقيقى. وإضافة إلى فلسفات تسعفها فى المنظور والرؤية، أرادت السريالية أن توازى، فى جديدها، الاكتشافات العلمية

الجديدة، التى غيرّت شكل النظر إلى المادة والإنسان، والتى جاءت بها الفيزياء المعاصرة، مثل اكتشافات **اينشتاين، وهايزنبرج ولوى دوبروى** (١٦). وبسبب هذا الوعى التاريخى، غائمًا كان أو واضحًا، فإن السريالية قد وقعت أيضًا على المواد الأدبية والفنية المحددة التى توائم أغراضها، فرأت فى التكعيبية والمستقبلية والدادائية سلفًا لها، مثلما تعاملت مع ما يلبى مقاصدها فى تراث **رامبو ولوتريامون**. تتجلى السريالية، فى هذا التعيين انعكاسًا مزدوجًا لزمنها التاريخى فتعكس الوقائع الاجتماعية وتعكس الوقائع الثقافية القائمة فى الوقائع الأولى والصادرة عنها.

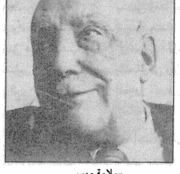
ينحّى **أدونيس** الوقائع فى دلالتها المزدوجة، ويكتفى بتكنيك مزعوم يتوزّع على الصوفية والسريالية مثل: الهلوسة، والتداعى، والإشراق، والموضوع الخيالى، واللغة العفوية، وإطلاق الخيال، ورؤية ما لايرى... غير أن التكنيك من دون تمييز لا وجود له، الأمر الذى يحوّل المفاهيم النظرية فى لغة **ادونيس** إلى كلمات لامواضيع لها. فمفهوم الحب الذى يقول به السريالى غريب الغربة كلها عن معنى الحب لدى الصوفى، فالحب الأول يقع على المحسوس وعلى المرأة أولاً، والحب الثانى ينزع إلى مطلق عصى على التعيين. وكما اختلاف الحب يكون اختلاف الرغبة، فالصوفى يهدر رغباته كلها فى رغبة وحيدة تتوق إلى الوصال الإلهى، والسريالى يتطلع إلى إشباع رغباته كلها فى عالم دنيوى لا مكان للإلهى فيه. أما «إماتة الجسد»، وهى وسيلة الصوفى وغايته فى آن، فتغدو لدى السريالى احجية، لأن هدف «الثورة السريالية» تحرير الإنسان عقلاً وروحًا وجسدًا ولغة وغرائز. وربما يتضحّ الاختلاف شاملاً بين الصوفية والسريالية فى الرجوع إلى معنى الوحدة والانقسام لديهما، تهدف السريالية إلى تحقيق الوحدة وتجاوز الانقسام، فى المستويات جميعها، فيكون الإنسان موّحدًا من دون مرجع خارجى، بقدر ما تتوحدّ الرغبة والعقل، والعقل والحدس، والفكر واللغة، يقول **فرديناند الكييه**، وهو من أفضل دارسى السريالية، فى كتابه: «عزلة العقل»: «على نقيض كل أشكال الانقسام وكل الثنائيات، فإن الغاية الجوهرية للسريالية هى تحقيق وحدة الفكر والرغبة، ومن ثمة، تحقيق وحدة العالم والإنسان»(١٧).

تتطلع السريالية إلى وحدة الإنسان المحسوس فى عالم مادى موّحد ومحسوس. أما الصوفية، التى حلمت بدورها بالوحدة وتجاوز الانقسام، فإنها لم تحقق إلا وحدة وهمية، لأنها رأت فى فصل النفس عن البدن وفى فصل العالم المادى الوهمى عن العالم الموّحد الحقيقى شرطين ضروريين لإنجاز الوحدة الصوفية، أى أن: «الوحدة التى ينادى بها المتصوف هى وحدة بين الذات (النفس) المنسلخة عن البدن (رمز الحياة)، وبين الوجود (المتعدد) الذى تحوّل إلى نور الحقيقة: إنها وحدة تقع خارج الوجود وليس داخله. وهكذا استطاع المتصوّف أن يبدع نظرية تقع خارج الوجود وليس داخله. أعنى خارج شرط الإبداع (١٨). وقد يبدو، ظاهريًا، أن التجربة الصوفية تتجاوز المنقسم وتبلغ الموّحد، من خلال توحيد العقل والبصيرة والمتناهى واللامتناهى والمرئى واللامرئى. غير أن هذه التجربة تنفى ذاتها بذاتها، عندما ترى فى الوجود المادى وجودًا وهميًا، وتقيم الحقيقة فى مدار المطلق. وهذا التصور للتجربة يفصلها تمامًا عن التجربة السريالية التى تنكر المتعالى وتتطلع إلى وحدة محسوسة فى العالم المادى الموّحد، لا فى ماوراءه.

ترى السريالية، كما يؤكدّ **الكييه**، أن الإنسان كلّ، جذره فى ذاته ولاجذر خارجه، يحدّد معنى كل ماعداه،




أحمد أمين



سلامة موسى



حافظ إبراهيم

واقعًا كان أو قيمة، فهو مبدأ الأشياء ولا مبدأ سابقا عليه، أو قادرًا على الوقوف فى وجهه (١٩). وإقامة مرجع الإنسان فى ذاته يرفعه إلى مقام المطلق، ويدفعه إلى معارضة أى مطلق آخر، ونقض مفهوم المتعالى، ماديًا كان أو روحيًا. ويسند **الكييه** قوله بالإشارة إلى تطيرّ **بروتون** الغاضب من فكرة الإله، ومن كل فكرة تقترح على الإنسان مرجعًا خارجه. فالإنسان هو مصدر الوجود ومبرّر حضوره، لايقاس بغيره بل تقاس الأشياء به، ممّا يساوى بينه وبين الحرية مساواة كاملة. وهذا ما يفسّر جملة **أندريه بروتون** الشهيرة: «كلمة الحرية هى الكلمة الوحيدة التى لاتزال توقظ فىّ حماسةً». ومهما كانت حدود الغلو والإفراط فى فلسفة السريالية، فإنها تظل نتيجة أكيدة لفلسفة التنوير الأوروبية والتحولات الاجتماعية التى لازمتها، تركن إلى مقولة الإنسان وتؤكد الإنسان مطلقًا، وتتكئ على العقلانية الكلاسيكية وتتمرد عليها، وتمزج بين **ماركس وفرويد** مزجًا يعترف بذاتية الإنسان كاملة غير منقوصة. وهذه الأسباب هى التى سمحت للفيلسوف **فرديناند الكييه** أن يوحدّ، نسبيًا، بين الوجودية والسريالية، وأن يبصر فيها احتجاجًا فلسفيًا حديثًا داخل الفلسفة الأوروبية الحديثة ذاتها. ولعل الرجوع إلى **فالتر بنيامين** فى كتابه «الشعر والثورة»، وإلى **إرنست بلوخ** فى كتابه «ميراث زماننا» يكشف عن المكان الواسع الذى يحتله تحررّ الجسد والحواس فى السريالية.

تأخذ السريالية بمنظور يقدس الإنسانى والدنيوى ويستنكر ماعداه، وينظر بغضب وريبة إلى ما يتعامل مع الإيمان الدينى. إن ماديّة المنظور، كما ارتباطه الوثيق بفترة من التاريخ الأوروبى الحديث محددّة، تلغى كل إمكانية، واهية كانت أوصلبة، فى الربط بين السريالية والصوفية، وترمى بهذا الربط من دون عناء كبير، إلى مهاد التلفيق المتعمّل، أو إلى زوايا التمارين المدرسية الناقصة. فعلى نقيض السريالية، وعلى فراق كامل مع العناصر الفكرية والعوامل التاريخية التى أطلقتها،

تنطلق الصوفية من تصور دينى يستبعد المادية والتاريخ معًا، ويذيب الوجود كله فى أثير روحانى مأخوذ برؤية ما لايرى والإعراض عمًا يرى. فالمرئى ظلام واللامرئى نور والطريق إلى النور يخلق أنواره: «ويعــتنق هذا المذهب الإشراقى (الصوفى) الذى يقوم على أساس التخطيط النورانى للوجود وسيلة منهجية لعروج الروح وهى فى صميمها نور على نور.. عروجها إلى العالم النورانى الأعلى حيث تسكن إلى جوار الأنوار المجردة العليا. وذلك بعد استبعاد العوائق المادية التى تعوق حركة انطلاق النفس إلى موطنها الأصلى فى عالم الروح»[٢٠]. تستبعد الصوفية ما تحتفل به السريالية، مثلما يطرد السريالى العناصر التى يرى فيها الصوفى قاعدة لتجربته.

تتيح قراءة كتاب «الصوفية والسريالية» تأمل دلالة التلفيق الذى يرمى به **أدونيس** الفكر النهضوى، ويعود بدوره ليأخذ به، من دون أن يوحدّ هذا التأمل بين التلفيق الإشكالى والتلفيق المدرسى. فالتلفيق الأول، كما يذهب الشاعر، ورث أصوله من تلفيق سبق، وجاء تلفيقًا اتباعيًا، فى حين أن التلفيق الثانى، المنبثق من خالقه، لاجذور له ولا أصول، أى أنه تلفيق هجين، مع ذلك، فإن فى سياق التلفيق الأول وغاياته وزمنه، ما يفسّره، من حيث هو مشروع تحررى معاق، فى زمن تاريخى معاق أما التبرير الثانى فيتفسّر بأسطورة الشاعر ـ الرسول، الذى تنزّهه «رسالته العالمية» عن مسائل البشر المادية، فيعرض عنها ويكتفى بـ «تأمل الأرواح». وهذا ما يومئ إليه الشاعر حين يقول: «وكنت أرى فى الأسطورة بخاصة، ما يتيح لى هذا المنظور اللازمانى، الذى انظر به إلى الوضع الإنسانى، وما يعمق الشعور بالتواصل والاتحاد مع البشر، الحضور الدائم» [٢١]. تتضافر مفردات: «الأسطورة، واللازمانى، والحضور الدائم» وتخلق زمنًا إنسانيًا وهميًا، يتعادل فيه البشر وتتساوى فيه قضاياهم. يكشف الغياب الحقيقى للحضور الإنسانى المؤتلف والمزعوم؛ عن منظور يستبدل الوهمى بالحقيقى ويؤالف بين ما لايقبل التآلف، أى أن تلفيقية المنظور تفرض التلفيق مبدأ لكتاب «الصوفية والسريالية» وحاضنًا له.

إضافة إلى ذلك، فإن تلفيق الفكر النهضوى اجتهاد نظرى معاق، تأخذ فيه المقولات النظرية المرغوبة موقع الأولوية فى علاقتها بالأسماء القائلة بها، أى أنه اجتهاد جماعى يسائل الواقع المطلوب تغييره ويهمش الذوات الحاملة للأفكار. وهذا ما يقيم رابطة وثقى بين **الأفغانى** و**محمد عبده** وبين الأول و**عبدالله النديم**، وهو ما يحض **محمد المويلحى** على الثناء على من سبقه ويجعل **حافظ إبراهيم** يثنى على **قاسم أمين**، وهو الأمر الذى سيوّحد لاحقًا بين هموم **طه حسين** و**أحمد أمين** وبين أحلام الأول وتمنيات **سلامة موسى**. فى هذا كله تسبق الغاية التحررية، وهى اجتماعية وجماعية، معادلات الفكر، تلفيقيًا كان أو نسبى الاتساق، أما **أدونيس** فيعفّ عن المرئى ويحتفظ بـ «حديث القلب»، فيرى فى عصر النهضة صفرًا، ويمضى وحيدًا يفتش عن «إبداع لا زمن له»، وفى «بحثه المتوّحد» يوحّد بين الصوفية والسريالية، ويرى فى شأنهما ما لم يره غيره. وهذا ما يدفعه إلى القول فى مقدمة كتابه: «هكذا علينا أولاً، فى الكلام على الصوفية، أن نهمل القول السائد عنها، وأن نهمل بخاصة، التأويلات المذهبية حولها وعنها»[٢٢]. ويمكن لهذا المنطلق الذى لا يكترث بالسائد أن يعيد دورته، ويرى فى السريالية ما شاء له أن يرى حتى تكون ما شاء لها أن تكون، بعد إهمال «القول

الأوروبى السائد» الذى جاء حولها وعنها. إن البدء من جديد خالص مصدره «أنا» مبدعة، هو مرآة للتلفيق وآية له، لأن الجديد الخالص، فى المعرفة لاوجود له، بل أن القول بجديد خالص امتهان للمعرفة وتحقير لها.

معرفة التعلمّ ومعرفة الاستيراد

نصل الآن إلى تهمة التبعية التى يلصقها **ادونيس** بـ: «عصر النهضة». تتأتىّ التهمة عن استسهال للمحاكمة مزدوج، يضمّ معنى التبعية ومعنى انتقال الأفكارفى آن: يخلط **ادونيس**، فى المستوى الأول بين المستوى الثقافى، اللامتجانس فى جوهره، والمستوى السياسى، الذى يردّ إلى التسلطة والمصالح الاستعمارية، ويستأنف، فى تخليطه المزدوج إلغاء التمايزات والتعلقّ بالمطلق، حيث الغرب جوهر يتساوى فيه السياسى والثقافى ويتماثل فيه الثقافى بالاقتصادى ويتماهى معه. ينعدم، فى هذا التصوّر، الفرق بين عالمية الثقافة وكونية المعرفة، إذ يُحيل المفهوم الأول إلى المركزية الأوروبية التى تعيّن معنى الخطأ والصواب من وجهة نظر المصالح الأوروبية الاستعمارية، بينما يتعامل المفهوم الثانى مع المعرفة الموضوعية، التى لاترتهن إلى عرق أو لون أو عقيدة دينية. ولقد تعامل «عصر النهضة» مع الثقافة الأوروبية من وجهة نظر المعايير الموضوعية للمعرفة الإنسانية، أى أنه قرأ تلك الثقافة من وجهة نظر زمنه التاريخى الخاص به، الذى يتناقض مع الزمن التاريخى الأوروبى ويختلف عنه. ولعل تلك القراءة المختلفة كانت سببًا من الأسباب التى انتجت ثنائية العلم والإيمان، أو الحداثة والأصالة، أو التجديد والتراث، فى تناقضاتها المتعددة، ولم يكن هذا العصر، فى الحالات كلها، ينطلق من ثنائية الشرق والغرب أو ثنائية الماضى والمستقبل، إنما مكان مشغولا بالزمن التاريخى الحاضر، وبالأسئلة الصادرة عنه وبالإجابات الموافقة له، وهذا مايجعل مقولة: التقدم، تسكن الخطاب النهضوى، فى مستواه الظاهرى وفى مستواه الآخر العميق.

وربما يكون من العسف بمكان تجاهل الحوار الداخلى الذى ميز الخطاب النهضوى، ووقاه من الأحكام القطعية الناجزة. فقد كان هذا الخطاب يتلمس الإجابات، كما الأسئلة، بعيداً عن اليقينية المطلقة، الأمر الذى جعل منه خطاباً مفتوحاً، يوحده الهدف، ولا توحده، بالضرورة، السبل التى تفضى إليه، ويتضح هذا الانفتاح فى قراءة الفرق بين **محمد عبده وشبلى شميّل**، أو بين **الكواكبى وخير الدين التونسى** بل أن هذا الانفتاح المعمور بالتوجس، واستقراء الوقائع، يستبين فى كل خطاب نهضوى مفرد، بسبب موضوع الانتقال الاجتماعى المرغوب، الذى تشتق منه الأسئلة وتعود إليه الإجابات وهذه الصفات مجتمعة، وتحتضن الحوار والانفتاح ونسبية القول، تجعل الحكم الكلى والنهائى على الخطاب النهضوى متعسفاً ومثقلاً بالتعمل والمصادرة، لأن حكماً، كهذا، يستلزم ويتطلب خطاباً منجزاً وقطعياً ولا نوافذ فيه.

ومهما كان شكل الحكم الذى يمكن أن يرمى به على «عصر النهضة»، فإن الفكر الذى انتمى إليه وحد، وباشكال لا متكافئة، بين الاجتهاد والسياق التاريخى. ويمكن أن يكون هذا الفكر فى بعض حالاته قد ابتدأ من السياق وضل عنه، غير أن هذا الضلال المفترض يفسر يتعقد السياق لا بالهرب منه. وهو مايكشف عن حضور العلاقة، واهنة كانت أو قوية، بين الوعى والتاريخ، وهى علاقة تتطير منها افكار **ادونيس** وتبعدها إبعاداً، لأن الفصل بين الفكر والسياق هو سمة «بعض» مايأتى به **ادونيس**.

ويعطي موقف ادونيس من علاقة الأديب بالعلم صورة عن الموقف الفكرى المنخلع عن سياقه، بل يعطى، وبشكل أدق، صورة عن استيراد إشكاليات فكرية أوروبية، بعد خلعها عن سياقها، وإعادة صياغتهاعربياً، أى إقحامها على سياق غريب عنها أيضا. نقرأ فى كتاب «الشعرية العربية» السطور التالية: «هكذا أخذت أتجه فى طريق تناقض الطريق العلمية، بوصفها تقنية محضة، وتناقض العقلانية التى تؤسس لها، أو تصدر عنها. وأخذ معنى «التقدم» يتغير فى وعيى. صرت أعى شيئاً فشيئاً أن جوهر التقدم إنسانى - أى أنه نوعى وليس كمياً. فذلك الغربى الذى يعيش مثلاً، بين الحاسبة الإلكترونية والمركبة الفضائية ليس أكثر تقدماً، بالمعنى الإنسانى العميق، من هذا الفلاح العربى الذى يعيش بين الشجرة والبقرة» (٢٣) . يبتعد ادونيس، ممزقا عن زمن التقنية باقمطتها العلمية والعقلانية، ويتراجع إلى زمن البراءة الأولى، إذ الروح المطمئنة تنشر الدفء على ماحولها، وإذ « الشجرة والبقرة» تصدان عن الإنسان المطمئن كل اضطراب محتمل، والاطمئنان، فى شكليه، يزجر الحاضر ويتوسل الماضى. ولهذا نقرأ أيضاً: « هكذا كان وعى العلم يوجهنا بقوة نحو المستقبل، فيما كانت أعماقنا تتبع طريقاً ما، نحو ماض ما، أكثر إنسانية ودفئاً»(٢٤). يتابع الشاعر - الرائى نهجه، فبعد الحنين إلى زمن الفطرة الأولى وإلى زمن لم يكن فيه العقل سيدا، ينفتح الشاعر - الرائى على أقاليم الأسطورة وكهوف اللاوعى المسكونة بأرواح الأجداد، وعندها يكتب : « صرت أبحث عن طرق مغايرة لا تنفى هاجس المستقبل، ولا تنفى الماضى بإطلاق طرق تحتضن، على العكس، ماضياً ما - الأسطورة، الصوفية، العناصر السحرية واللاعقلانية، الأقاليم الغامضة فى الذات، وذلك من أجل أن ابتعد عن عقلانية العلم الباردة...»، و«كنت أرى فى الأسطورة، بخاصة، ما يتيح لى هذا المنظور اللازمانى الذى أنظر به إلى الوضع الإنسانى.»(٢٥).

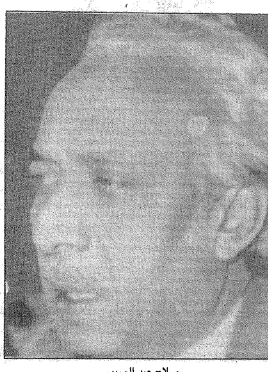
تحمل كلمات ادونيس أشياء كثيرة من خطاب «الشرق المخلوق»، فى خصائصه الاستشراقية التقليدية، وقد أضيفت إليه نزعة تبشيرية غائمة، مأخوذة بـ «اللازمانى» الذى يوحد، وهما، بين بشر تقسمهم الوقائع الحقيقية، يندثر التاريخ فى غمام الرؤيا، وتقف البلاغة فوق أطلاله المهدمة تناجى بلاغيا «إنساناً عالمياً» لا وجود له. مع ذلك، فإن السؤال لا يمس الأسطورة وأقاليم الروح الغامضة والأزمة البلاغية العائمة، بل يمس نقطة محددة هى التالية: يلتقط ادونيس إشكالية فكرية تخص المجتمع ما بعد الصناعى ويطبقها على واقع عربى لم يظفر بثورته الصناعية قط. أكثر من ذلك، يلتقط ادونيس أفكار ما بعد - الحداثة الأوروبية، التى تسائل المآل السلبى الآخير لعصر التنوير الأوروبى بعد «تحققه» فى الثورات الصناعية والتقنية والمعلوماتية، ويطبق هذه الأفكار، بلاغياً، على واقع عربى أخطأ عصره التنويرى ولم يحقق من الثورات الثلاث شيئاً. إن النقل الصافى لإشكالية فكرية من سياق اجتماعى - تاريخى إلى آخر مختلف عنه ومغاير له، هو الذى يجعل من كلام ادونيس عن غلظة الآلة وخفة الروح كلاماً مثقلاً بالاختلاق والتخليط، ويحرم كلامه من كل مرجع موضوعى، كقوله: «كان وعى العلم يوجهنا بقوة نحو المستقبل، وأخذ معنى التقدم يتغير فى وعيى «الابتعاد» عن عقلانية العلم الباردة..». يشتق الكاتب كلامه من تجريد لاضفاف له. يضع بين قوسين كل علاقة صحيحة بين الوعى والتاريخ، ويقوم هذا الكلام المجرد بتشويه مزدوج للسياق وللكلام يخلع ادونيس الإشكالية الفكرية الأوروبية من سياقها ويصوغها عربياً، بعد أن يطرد السياق العربى منها.

تتــراجـع فى كلمــات **أدونيس** الأخـيــرة أصـداء «اللاعــقــلانيــة الأوروبية» المتأخرة، التى تتأمل معنى التـاريخ والتـقـدم والعـقل والتـقنيـة وجـملة المفـاهيم التنويرية الأوروبيـة الكلاسـيكيـة. ومــهــمـا يكن مـقــام «العـقلانى» و«اللاعقـلانى» فى الفكر النظرى الأوروبى، فإن هذا الفكر يظل مـرتبطاً، سلباً أو إيجاباً، بالسـيـاق الذى أنتـجـه، فـقـد أخـذ اغـتـراب الإنسان من الآلة مكاناً واسعاً فى كتابات متعددة، بدءاً من **مـاركس** ووصــولاً إلى **مـاركـوزه**، وبعـد تحـولات مـتعاقبة ووقائع متعددة، طرح البعض موضوع اغتراب «العــقل الأدبى ـ الفنى» عن «العــقل العلمى ـ التـقنى»، ويمثل كتاب **شارلز سنو**: «الثقافتان» مساهمة شهيرة فى هذا المجال، عبرت عن الهوة الفاصلة بين رجال العلم ورجال الأدب والفن، وعن المسافـة الفاصلة بين التـقدم الصناعى والقيم الاجتماعية اليومية المتقهقرة عنه، وقد صاغ السير **سنو** سؤاله بالشكل التالى: «كيف يتأتى لنا أن نتعرف على الأسباب التى تجعلنا نعيش قيماً ما قبل ـ صناعية فى مـجـتمـع صناعى؟» (٢٦) وإذا كان **سنو** قد حـاول، فى كـتـابه الصــادر عـام ١٩٥٩، أن ينقب عن الأسباب التاريخية التى جعلت ثقافة العلم تنفصل، فى بريطانيـا، عن الثـقـافـة النظرية بمعناها الواسع، فـإن **الدوس هكسلى** قد ضيق السؤال وأقام معارضة بين «العلم والأدب» فى مـداخلة له تحـمل العنوان ذاته، مـيـز **هكسلى** بين العلم والأدب اعـتـمـاداً على خـصـوصـيـة التـجربة الخـاصة بكل منهـمـا، حـيث يشـيـر الأدب إلى تجارب تتسم بالذاتية والحميمية، بينما يفصح العلم عن تجارب مقبولة من الجميع وتتجاوز الاعتبارات الذاتية.


هكسلى

يعبر الأدب عن تجربة خاصة فى لغة خاصة لا تستعاد أبداً، فى حين أن العلم ينتج مـعـرفـة كـونيـة فى لغـة شكلانية قابلة للاستعادة ولا تحتاج إلى المراجع الذاتيـة: لقـد قـسـم **هكسلى**، كمـا أشـار إلى ذلك **هابر مـاس** لاحـقــاً، العلم والأدب إلى تجربتين منفصلتين، تستدعى الأولى منهـمـا العـالم الاجتـمـاعى المعيش، وتتعامل الثانيـة مع فضـاء الوقـائع التى لا تشكل عالماً(٢٧). يقول **هكسلى**: «إن العالم الذى يهتم به الأدب هو العالم الذى يولد فيه البشر، يعيشون ثم يطويهم الموت، إنه العالم الذى يحبون فيه ويكرهون، ويتعرفون على النجاح والإذلال، الأمل واليأس، إنه عالم المسرات والمعاناة،... الذى توجد فيه كل أنواع الضغوط الاجتماعية والنوازع الفردية، عالم الصراع بين العقل والعواطف، وبين الغرائز والأعـراف الاجتـمـاعيـة، وبين اللغـة العامـة والأحاسـيس، والانطباعـات التى لا يمكن إيصالها إلى أحد »(٢٨). وبعد أن يحدد **هكسلى** الأدب باعتباره فعلا تعبر فيه الذات الكاتبة عن تجربتها الخاصة، يعود ليلقى سؤاله المتشكك عن إمكانيه تلاقى العلم والأدب، بسبب اختلاف التجربتين اللتين تكوّناهما، كأن الأدب يتعامل مع «ما لا يُعْرف» ويخلق فى علاقاته الداخلية «ما لا يُعْرف» أيضاً. لهذا يقول **هكسلى**، «كيف تصنّفى شعرياً كلمات التقاليد المورقة وكلمات الكتب العلمية بالغة الدقة، لتصبح قادرة على مصالحة التجارب التى نعيشها بشكل فردى، والتى لا تقبل التوصيل، مع الفرضيات العلمية...»(٢٩). يحتفظ **هكسلى** بأقاليم الذات الغامضة وكهوف الروح، من دون أن يشد الرحال إلى مــهــاد الأسطورة، فـيـشك بالعلم ويشك فى نهـاياته

السعيدة، ويكتب روايته العابقة بالتشاؤم «العالم الطريف الجديد»، لكنه يفعل كل ذلك وهو يتأمل مجتمعاً صناعياً عريقاً، يعيش فيه يوميا ويقرأ، يومياً، أحوال ثورة علمية، تتقن صناعة الموت قبل أن تلتفت إلى معلبات السعادة، أما **ادونيس** فيهجر قضايا مجتمع عربى، لم يعرف إلا نثار العلم والصناعة، ويغرق فى قضايا مجتمع آخر، كأنه وقد احتفظ بموقعه «اللازمانى» قد أبصر بدايات الأزمنة ونهاياتها، فرثى لمجتمع أرقته التقنية والصناعة وغمر المجتمع الآخر بالمواساة والبشارة، إذ العودة إلى الأساطير والصوفية تقى إنسان البراءة دنس العلم والتكنيك.


صلاح عبد الصبور

يوسس هكسلى تشاؤمه على واقع مشخص وسيء استخدام العلم واستعمالاته، أى أنه لا يحتج على العلم بل على تطبيقاته، مثلما يندد **شارلز سنو** بالاختزال التقنى للعلم، الذى يجعل العلم قائماً فى مستوى اجتماعى محدود وممنوعاً عن المستويات الأخرى، وقد نقح **هابر ماس**، لاحقاً، أسئلة **هكسلى** وطور أسئلة **سنو**، حين أكد أن العلم لا يأخذ معناه المجتمعى إلا فى تحويله إلى وعى عملى، ينفذ إلى المستويات الاجتماعية المختلفة، التى يمكن أن تشكل «الحضارة العلمية» أو الحضارة ذات الطابع العلمى. تظل هذه التساؤلات فى مضامينها المختلفة، مشدودة إلى سياقها التاريخى، وقادرة على توسيع ذاتها وتبيان شرعيتها، على نقيض تجريدات **ادونيس**، التى تخطئ سياق البداية وتضل عن سياق النهاية. وربما يقوم الفرق بين تصور **أدونيس** والتصورات السابقة فى مرجع السؤال: تشتق التصورات السابقة أسئلتها من إشكالية اجتماعية - تاريخية، ويعثر **ادونيس** على أسئلته فى ذاتية الشاعر المغلقة، ولهذا يمكن **لهابرماس** أن يتحدث عن سياسة ذات مهاد علمية أو عن «سياسة معلمنة». فى حين لا يمكن **لأدونيس** أن يتحدث عن سياسة مؤسطرة، ذلك أن « الأسطورة» لن تقول شيئاً أمام أسئلة السياسة والاقتصاد والترشيد الاجتماعى، ولعل الفرق المشار إليه يفصل بين **أدونيس** ورجال الفكر النهضوى، الذين لم يفطنوا إلى «الأسطورة الضائعة»، لأنهم كانوا منغمسين فى قضايا المجتمع.وحقيقة الأمر، أن **ادونيس** قد وقع على فكرة متداولة فى الثقافة الأوروبية المعاصرة ولم يعرف كيف يتعامل مع علاقاتها، فاكتفى بتذويبها فى مياه البلاغة. فالعلم الذى ينبذه لا يختزل إلى التقنية والعقلانية الباردة، فقط، بل إنه منظور أساسى تحتاجه

مراقف الحياة مجتمعة، كما أن نبذ العلم والتهوين من شأنه يشكلان استجابة للثقافة التقليدية، التى تحتقر العلم والعقل والمدرسة وتعلى من شأن الإيمان الساذج والفطرة الأولى، وربما يذكّر موقف **أدونيس**، وبشىء من الدهشة والعجب، بما كتبه **عبد الرحمن الكواكبى** فى«طبائع الاستبداد» عن العلوم الطبيعية والعقلية التى ينفر منها الحاكم التقليدى، وعن علوم الزهد واللغة التى تقرها السلطة التقليدية وتدعو إليها، بل يمكن لموقف الشاعر أن يلتقى مع كتابات **مصطفى محمود**، الذى لا يدعى الحداثة ولا يهجس بالنص اللامسبوق.

إن خلع الفكر عن السياق هو الذى يدفع **بأدونيس** إلى تبنى فكرة الشاعر - الرائى، التى أعلى من شأنها **شلى ورامبو**، علما أن هذه الفكرة، كما قال بها هذان الشاعران، لا ترمى إلى تقديس الشاعر، بل تترجم احتجاجاً على مجتمع صناعى يهمش الفردية وينزل بالإبداع الشعرى إلى مستوى السلعة المبذولة. أما **أدونيس**، وعلى طريقته، فقد نحى السياق جانباً، وكرس فكرة مجردة تدعو إلى تقديس الشعر والشاعر. وربما يعثر الشاعر على تبريره، فى صورة الشاعر التى يقول بها، إذ الشاعر فى منظوره «اللازمانى» يقف فوق الأزمنة، ويقرأ تحولات الأفكار من «لامكان». فالقول بـ «اللازمانى» يفضى، منطقياً، إلى «اللامكانى»، بقدر ما ينتهى اللاتحديد المزدوج إلى السديم. وفى كلام **أدونيس** رغم شىء من الغموض، ما يحرض على الاقتراب من نتيجتين، تقول الأولى منهما: إن تحرير الأفكار من تحديداتها المكانية والزمانية يختصر تاريخ العالم إلى تاريخ فكرى متجانس، وهو افتراض خاطئ، وتقول النتيجة الثانية: إن إلغاء التجديد المكانى والزمانى فى زمن فكرى مسيطر هو زمن الهيمنة الأوروبية، يؤدى إلى تهميش الأزمنة الوطنية المختلفة والاحتفاظ بزمن المركزية الأوروبية.

يوحد **أدونيس** هموم البشر فى زمن إنسانى - تقنى موحد موهوم، يفضى به إلى التخليط والتلفيق والمحاكاة الصامتة، يأخذ من السريالية مقولة اللاوعى والمكبوت ويحولها إلى المقولة الصوفية القائلة بـ «إماتة الجسد»، ويستعير من **شلى ورامبو** فكرة الشاعر - الرائى، وينسبها إلى أقانيم النبوة الغامضة، مع أن الشاعرين كانا يدافعان عن ذاتية المبدع والإبداع فى مجتمع صناعى يهمش الفرد ويحول الشعر إلى سلعة، ويعالج أفكار **هكسلى** فى مجتمع عربى بعيد البعد كله عن معضلات التقنية والأتمتة.. وإذا كان **لأدونيس** أن يصف عصر النهضة بتعبير التبعية والاقتباس والنقل، فإن ما يمارسه هو يندرج فى مقام: الاستيراد العشوائى، الذى يأخذ به المجتمع العربى الراهن، الذى انهزم فيه عصر النهضة. أكثر من ذلك، إن ما اقتبسه عصر النهضة من الغرب كان يخضع إلى تحويل محدد بسبب تطبيقه العملى على الواقع، وآية ذلك اتكاء **طه حسين** على المنهج الديكارتى فى دراسة الشعر الجاهلى وغيره، أو تحويل **فرح أنطون** للرواية إلى رسالة تثقيفية وتهذيبية، أما ما يقتبسه **أدونيس** فيبقى فى «عالم الفكر» الذى يتأذى من الواقع ولا يقترب منه.

«عصر النهضة» فى مرآة صلاح عبدالصبور:

يقدم **صلاح عبدالصبور**، وهو شاعر عربى كبير، قراءة خاصة به لـ «عصر النهضة» فى كتابه: «قصة الضمير المصرى الحديث». والقراءة هذه لايعوزها العمق والإشارات اللامعة، رغم أن كاتبها يعترف، منذ الصفحة الأولى، أنه لا يقدم «دراسة أكاديمية».. وربما كتب **عبدالصبور** كتابه فى سياق هزيمة تزلزل عصر التنوير وترجم مقولاته، كأن الشاعر الكبير فى كتابه الصغير كان يدافع عن الفكر النهضوى ويعلن، فخوراً عن انتسابه إليه.

ينفذ الكاتب إلى جوهر القضية التي يقاربها، ويرى في مقولة المثقف الحديث قضية أولى، فيتأمل ملامح المثقف وصفاته ودوره، وكل ما يؤكده صانعاً للنهضة ومرآة لـ «شرف مصر». مثلما يتقرى مسار الشك والخيبة الذى لازم هذا المثقف وزامله طويلاً، فلم يتكون هذا المثقف وفقاً لإرادة الشرط الاجتماعى الذى ولد فيه، بل كوّن قوامه الفكرى وهو يعاند هذا الشرط ويقاتله، لأن الشرط المسيطر كان يستقبل الرسالة الثقافية الحديثة وهو كاره لها ومعرض عنها. وبسبب هذين الشرطين أعطى **عبدالصبور** لمفكرى «عصر النهضة» صفة الأبطال، ثم تأمل قوله عميقاً وعطف عليه صفة أخرى، فأخذ هؤلاء المثقفون صفة الأبطال التراجيديين. و«البطل التراجيدى ينمو فى ظل مقاومة كأنها القدر المعاند، دخلوا المدارس بطريق الصدفة التى تشبه الخطأ وحلوا طلاسم الحروف باجتهاد عظيم، وتأملوا شأن الحياة فى بيئة عقلية لا تعرف إلا التأمل فى شأن الموت»(٣٠).

إن انتساب **صلاح عبدالصبور** الفخور إلى مفكرى عصر النهضة يملى عليه إيضاح الصفات الإيجابية المميزة للنسق الفكرى الذى ينتسب إليه. وأول هذه الصفات «النزاهة الفكرية»، التى تفرض على المثقف أن يلقى بأهوائه جانباً، وأن يتخفف من مصالحه الذاتية، كى يكون قادراً على احتضان الحقيقة، وعلى البحث عنها بأدوات حقيقية أيضاً. والبدء النسبى من الحقيقة، كما العودة النسبية إليها، أعطى مثقفاً حديثاً يرى فى الثقافة شأناً اجتماعياً، على مبعدة من رؤية تقليدية تنصب الثقافة ملكية خاصة، ورفعت هذه الصفات مجتمعة المثقف النهوضى إلى مقام «النخبة» الحقيقية، التى تهمش هواجس الثراء والسلطة، وتبصر فى «الصفوة المفكرة» كياناً يسمو فوق أى كيان آخر، ولعل الاختلاف الكيفى بين بداية المثقف النهضوى والمعارف النهائية التى ظفر بها، كسر المدلول التقليدى لما يدعى بـ«النخبة». وفرض مدلولاً جديداً يتحدث عن «نخبة أخرى»، يتم الوصول إليها عن طريق الاجتهاد والاكتساب، فقد كانت النخبة التقليدية تتعرف بالمال والجاه والسلطة أو بعض الفضائل الأخلاقية. وجاءت النخبة الجديدة لتخبر عن مجموعة من القيم جديدة، مراجعها التفكير الشجاع والموقف المسئول والولاء للوطن والتاريخ ونقض الواقع الراكد واقتراح المستقبل الأفضل... كما أن النخبة الحديثة نقضت الفصل التقليدى بين عالم الفكر وعالم العمل، إذ حول المثقف الحديث المعرفة إلى لحظة عملية، مبتعداً عن الكاتب التقليدى الذى أدمن دعم السكون وتبريره فى المجالات المختلفة.

يتعامل **صلاح عبد الصبور** مع موضوعه بمحبة غامرة، لا يعوزها الحنين، كأنه وقد هده بؤس الحاضر يرمم عزيمته بفكر مضىء سبق. وفى تزاوج المعرفى والانفعالى ترتسم بهية صورة المفكر التنويرى، فهو «شرف مصر» و«صانع النهضة» و«حامل السؤال الجديد» و«صاحب المعرفة الجديدة المسئولة»... «حتى إذا نزل إلى أرض الوطن جعل همه أن ينقل بلاده من القرون الوسطى إلى العصر الحديث، وأن يؤلف كتباً، ويؤلف إلى جانبها رجالاً وتلامذة، يهبهم من علمه وذكائه ودأبه، ويوقظ فيهم روح التوق إلى المعرفة»(٣١)، ومثلما لا يستوى الاقتراب من الحقيقة إلا بأدوات تنتمى إليها، فقد كان **عبد الصبور** المتحدث عن «النزاهة الفكرية» نزيهاً فى تقويمه للسياق الذى أنتج مفكر عصر النهضة، فى طيرانه الطليق والمقيد فى آن، فعلى نقيض **أدونيس** المأخوذ بـ«النقى» و«الكامل» و«اللامسبوق» ونعوت أخرى تملأ متوالياته الذهنية التى لا مراجع لها، فإن **عبد الصبور**، التنويرى الحقيقى، يربط بين إمكانية الفكر والشرط الاجتماعى الذى يتحرك فيه، الأمر الذى

يفرض على الفكر أن يطور أطروحاته، ويعطى العلاقة بين الفكر والواقع صفة المعركة، ولهذا فإن **عبد الصبور**، المتحدث عن الجديد النهضوى فى الحقول المختلفة، لا ينسى أن يشير إلى: «الآباء والأجداد الذين نشأوا فى بيئة ساكنة وفاترة، وفى ظل تقاليد خمسة قرون طوال من الجمود العثمانى والمملوكى، وفى غيبة التقاليد الفكرية الداعية إلى التأمل، والتى تربط بين الفكر والواقع». فهو يقول: «يبدأ هذا الفريق بداية متوقعة فى بيئة علماء الأزهر تارة، وبين أبناء مصر العاديين تارة أخرى»(٣٢).

تحدد طبيعة العقل النهضوى، المسكون بالدهشة والتساؤل وإرادة التغيير، شكل علاقته مع واقع موروث، صفاته السكون والتلقين ومناهضة التجديد، وتكون المعركة محايثة للعلاقة القائمة أو المفترضة، ذلك أن الفكر النهضوى، الموحد بين العمل والنظر، لم يكن يتطلع إلى تغيير الأفكار، بل إلى جملة الشروط الاجتماعية، التى تنتج الأفكار وتحدد طبيعتها. ولعل أولوية تحويل الواقع على تحويل الأفكار، يجعل من حديث **أدونيس** عن «تلفيقية الفكر النهضوى» حديثاً واهناً ومجتزأ الأساس. إن المعركة الاجتماعية الملازمة للفكر النهضوى، فى مستوياته كلها، تدفع بالوقائع الاجتماعية والفكرية إلى سيرورة مفتوحة، تعيد، بلا انقطاع، بناء الوقائع المختلفة بشكل جديد. بهذا المعنى، فإن النقد الجوهرى لا يبدأ من مقولات عصر التنوير، بل من الشروط الاجتماعية - التاريخية التى تكون فيها، والتى جعلته «بطلاً تراجيدياً» يندفع إلى معركة عصيبة تتجدد على الدوام. يكتب **عبد الصبور** عن المعارك التنويرية، فيذكر منها، «معركة التعليم وإصلاحه التى خاضها **لطفى السيد ومحمد عبده وسعد زغلول** حين كان قريبا منهم، ومثل معركة تحرير المرأة التى خاضها **قاسم أمين**، إذ قرأ على **محمد عبده ولطفى السيد** فصولا من كتابه فى جنيف عام ١٨٩٧، قبل أن ينشره على الناس، وأمده **محمد عبده** بالحجج الدينية، ومثل معركة بنك مصر، التى خاضها **طلعت حرب**، وكان من المساهمين الأول فى جريدة «الجريدة» حين إصدارها(٣٣). وقبل أن يومئ **عبد الصبور** إلى المعارك الفكرية يشير، وبشكل ومضى، إلى مشاشة القوى السياسية المنتسبة ووسطيتها نظرياً، إلى المشروع التنويرى.، فالمثقف التنويرى قاد معركته الفكرية، بنزاهة كبرى، من دون أن يلتقى بالسياسى التنويرى، الذى يندرج فى معركته السياسية، بنزاهة موازية، إلا فى حالات قليلة. وعلى هذا، فإن **عبد الصبور** لا يشتق قوة الفكر من الفكر ذاته، ولا يفسر مآل المعارك بجوهر الأفكار، ولايفصل بين الأفكار وسياقها أيضًا، ولايقول بالجديد الكامل والأحكام الشكلانية، ذلك أن «الثقافة لاتغزو ولكنها تبنى وتنير، وقراءة **شكسبير. وكار لايل وهازلت**، لم تثبت الاحتلال الإنجليزى لمصر، بل لعلها ساعدت على زحزحته، بما الهبت فى النفوس من معانى الحق والخير والجمال»(٣٤).

وربما يكمن الفرق بين **صلاح عبد الصبور وادونيس** فى فرق وعيهما لمعنى المثقف والنسق. يحدد الشاعر **عبد الصبور** ذاته باعتباره مثقفاً تنويرياً ينتسب إلى نسق تنويرى، عليه أن يتعلم منه ويدعو إليه وينقده ويطوره، أى أنه يحدد ذاته باعتباره علاقة فى جمله علاقات تتجاوز الأسماء وتفيض عنها، أما **أدونيس** فيقول بفكرة: المبدع المتجذر فى ذاته، حيث الجذر الذاتى ينقض مفهوم النسق، ويرى فى الثقافة جملة أسماء مبدعة، يوحدها التفرد والإبداع والإلهام، وكل ما يمقت مفهوم النسق وينحيه بعيداً.

المراجع

(١) الثابت والمتحول، الجزء الاول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ص:١٩
(٢) فاتحة لنهايات القرن العشرين، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص:٣٢٧
(٣) المرجع السابق، ص:٣٢٧
(٤) دفاعاً عن المادة والتاريخ، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٩٠ ص:٢٣٢-٢٣٣
(٥) صدمة الحداثة، دار العودة، ١٩٧٨ ،ص:٢٥٨
(٦) الشعرية العربية، دار الادب، بيروت، ١٩٨٥، ص:٨٥
(٧) المرجع السابق، ص:٨٧
(٨) المرجع السابق، ص:٨٢
(٩) الادب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما ـ ١٩٦١، منشورات اضواء ص:١٧٩
(١٠) المرجع السابق، ص:١٧٣
(١١) الشعرية العربية. ص:٩٠
(١٢) كاظم جهاد: ادونيس منتحلاً، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص:١٦٦
(١٣) مجلة الثقافة العربية، طرابلس:١٩٧٤
(١٤) صدمة الحداثة، ص:٢١٥
(١٥) M. Nadeau: histoire du surrrealisme. seuil, paris, 1964, p:18,
(١٦) المرجع السابق، ص:٤٢
(١٧) F.AIquie: Solitude de la raison. Eric losfeld paris, 1966 p, 31-37 ,
(١٨) محمد مزوز: من اجل انطولوجيا إسلامية، دمشق، ص:١٦٣
(١٩) مرجع سبق، ص:٧٠ ـ ٧٨
(٢٠) مجلة الهلال، يوليو، ١٩٩٢، ص: ٣٢ ـ ٤٢
(٢١) الشعرية العربية، ص:١٠٥
(٢٢) الصوفية والسريالية، دار الساقى، لندن، ١٩٩٢، ص:١٠
(٢٣) الشعرية العربية، ص:١٠٥
(٢٤) المرجع السابق ١٠٤ ـ ١٠٧
(٢٥) المرجع السابق ١٠٤ C.P. Snow, Les deux cultures Eds: J,J, pauvert, 1968
(٢٧) J,Habarmas: La technique et La Science comme ideo lojie Gallimard 1973 p, 76-88
(٢٨) المرجع السابق ص:٧٦
(٢٩) المرجع السابق ص:٧٨
(٣٠) **صلاح عبد الصبور**: قصة الضمير المصرى الحديث، كتاب الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ١٩٧٢، ص:٧
(٣١) المرجع السابق، أنظر المقدمة ص: ٥٠ ـ ١٢
(٣٢) المرجع السابق ص:١٩
(٣٣) المرجع السابق ص:١٠٥
(٣٤) المرجع السابق ص:١١٩

راضى صدوق

تجربتى مع ديوان الشعر العربى فى القرن العشرين

راضي صدّوق

ديوان الشعر العربي في القرن العشرين

توثيق أنتولوجي وأنطولوجي للشعراء العرب المعاصرين

الجزء الأول

الطبعة الأولى

١٤١٤هـ - ١٩٩٤م

دار كرمة للنشر

ليبا فابينا ، روما

هذه تجربة جديدة يتحدث فيها مصنف عمل موسوعى كبير عن الشعر العربى المعاصر، فيصف ما واجهه من عقبات فى جمع المادة وتبويبها ونشرها، فى ظل تجاهل الاتحادات والهيئات الأدبية لخطابات المصنف ونداءاته التى لم يكف فيها عن طلب العون ليوثق مادته ويسد ما فيها من ثغرات، هذا بالإضافة إلى تكاسل الشعراء أنفسهم فى الرد على استفسارات المصنف، وعلى الرغم من كل ذلك فقد نجح فى إصدار موسوعة عن (دار كرمة) بروما . ويقول الناشر عن هذه الموسوعة «إن هذا الكتاب هو أول كتاب يوثق لجميع الشعراء العرب فى أقطار العروبة كافة فى القرن العشرين ، وهو عمل موسوعى رائد غير مسبوق، وكان يفترض أن تنهض به مؤسسة علمية أو هيئة أدبية ثقافية قادرة، أو فريق من الباحثين الاختصاصيين».

ويبقى أن تسعى إحدى هيئات النشر الكبرى فى العالم العربى ، لتنشر هذه الموسوعة على القراء العرب، بعد أن صدرت طبعتها الأولى فى إيطاليا.

لمعت فكرة هذا الكتاب فى ذهنى، أواخر سنة ١٩٩٠م، بعد أن أعيانى البحث وأجهدنى التنقيب فى رفوف المكتبات، وبين أطواء الكتب، عن شاعر عربى معاصر ليس بغمر ولا بخامل الذكْر، قرأت له ما أغرانى بالتعرف أكثر وأعمق إلى شعره وسيرته ، فما وجدت له ذكرا لدى دارس، ولا أثراً فى دراسة، على كثرة ما يزحم المكتبات من كتب ودراسات ومؤلفات (انتولوجيّة وانطولوجية) (١) حول شعرنا الحديث وشعرائنا المعاصرين. وأخذت الفكرة تُلح علّى، وتكبر، وتَصعُد، حتى كادت تملك علّى أقطار نفسى، كلما وقع فى يدى كتاب جديد فى هذا الموضوع، فلا أجد فيه ما يلبى

البُغية ويشفى الغليل. وربما وقعْتُ فى هذه الكتب، أو فى بعضها، على نقص أو خلْطٍ فى المعلومات، عن هذا الشاعر أو ذاك، ممن أعرفهم حقّ المعرفة، شخصاً وشعراً وشاعرية.

وقد تراكمت لدى - مع اتساع دائرة اطلاعى على ما نُشر فى هذا المجال - ملاحظات حول الكثرة الكاثرة من الكتب والدراسات والمؤلفات المتداولة التى تتناول الشعر والشعراء العرب فى هذا القرن.

من هذه الملاحظات :

الافتقار إلى رؤية شمولية نابعة من تصور متكامل لمجمل الحركة الشعرية المتطورة المستمرة، فى إطار السياق الثقافى العربى العام، حتى أن المكتبة العربية تخلو تماما من أى كتاب لباحث عربى يتناول مسيرة الشعر العربى المعاصر الشاملة، ومراحلها ورموزها وأعلامها، بحَيدْةٍ وتوازن، وروح علمية خالصة.

بروز ظاهرة التعصب القُطرى لدى بعض من الدارسين والباحثين والنُقاد، إلى حد الجناية - فى أحيان كثيرة - على الأمانة العلمية والحقيقة الموضوعية، بصورة أقرب ما تكون إلى نَمَط من القَبلية الأدبية». ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة فى كثير من الكتب والدراسات الأدبية التى يبدو مؤلفوها وكأن كلا منهم معنىُ بإبراز موقع بلده على خريطة الشعر العربى العام، وتسليط الأضواء على شعرائه، وتتويجهم بهالات فضفاضة من المجد الأدبى، على حساب مجُايليهم أو معاصريهم من الشعراء الذين يفوقونهم إبداعاً فى الأقطار العربية الأخرى.

ثمّة عديد من الكتب والدراسات التى تتناول الشعر العربى المعاصر أو بعضا من فُرسانه، تقوم على ذوقيّة انطباعيّة لدى مؤلفيها تستند إلى اندفاع عاطفىّ، أو اعتبارات أيديولوجية، أو معرفية خاصة، تغطى على المعايير الأدبية الخالصة ، سواء فى تناولها حركة الشعر العربى الحديثة أو بعضاً من الشعراء، أو فى تقويمها آثارهم الإبداعية.

وفى هذا السياق يمكن ملاحظة أن هناك شعراء برزوا فى الصفوف الأولى ، ونالوا اهتماماً واسعاً من الدارسين، نتيجة لهذه الاعتبارات. وقد لاحظت أن الشعراء المستقلين الذين نأوا بأنفسهم عن التحزّب والتَبَعيّة و «الشلليّة» تعرّضوا لعملية تعتيم مُجحفة، ومثلهم - وبنسبة أقلّ - الشعراء الإسلاميون.

كما يلاحظ أن هناك شعراء نجحوا فى أن يحققوا لأنفسهم حضوراً إعلامياً برّاقاً لا يتناسب وقيمتهم الفنيّة، وقد تحول ذلك ، فى كثير من الحالات، إلى حضور أدبى غير موضوعى فى بعض الدراسات والمؤلفات المتداولة.

محاولة نفر من الدارسين إخضاع حركة الإبداع الشعرى العربى المعاصرة للنظريات والمدارس النقدية الأوروبية المستوردة، وتقويمهم هذه الحركة ومراحلها ورموزها وأعلامها وإيقاعها على أساس من هذه النظريات.

تركيز الباحثين والدارسين ، فى أبحاثهم ودراساتهم، على بضعة أسماء بعينها من مجمل الشعراء العرب المعاصرين، كما لو أن أصحاب هذه الأسماء وحدهم، دون سواهم، هم المجلون والمتفوقون والرّادة فى مسيرة الشعر العربى المعاصر، مع أن أكثرهم - فى ميزان التقويم النقدى العادل - ليسوا كذلك.

ويلاحظ، فى هذا السياق، أن معظم الباحثين والدارسين - إلا من عصم ربك - يأخذون عن بعضهم ، ويتداولون فى مؤلفاتهم ودراساتهم عن حركة الشعر العربى المعاصر وفرسانهم، الأسماء ذاتها، والمعلومات والنماذج الشعرية ذاتها، بصورة أقرب إلى ما يشبه « تداعى الأفكار» دون أن يجشموا انفسهم عناء البحث الجاد والإبحار فى صميم هذه الحركة وسبر أغوارها، والسعى لإنصاف أولئك النفر من الشعراء المبدعين الذين لم ينالوا حقهم الوافى - أو بعضا من حقهم - من البحث والدرس والاهتمام، لأسباب عديدة ربما يكون منها ترفعهم عن تزلف النقاد والدارسين، أو ميلهم إلى العزلة وزهدهم فى الأضواء .

أكثر الكتب والدراسات المتداولة حول الشعر العربى المعاصر هى، فى الأصل، رسائل جامعية أعدها أصحابها لنيل درجات علمية من جامعاتهم وفق شروط ومواصفات ومناهج بحثية اقتضتها طبيعة هذه الرسائل، ثم دفعوا بها إلى الطبع بنصوصها الأصلية دون إعادة نظر أو تعديل فيها، أو إضافة إليها، مما تقتضيه طبيعة البحوث والدراسات الأدبية الحرة الشاملة .

وقد لاحظت أن كثيرا من هذه الدراسات (الرسائل الجامعية فى الأصل) ينطوى على مجاملة - قد تقترب من التزلف أحيانا - من أصحابها للأساتذة المشرفين على هذه الرسائل أو أعضاء اللجان الفاحصة.

بعض من هذه الكتب والدراسات ينطوى على اغاليط مستهجنة تنم على قصور فى إلمام أصحابها بمبادئ نحو اللغة العربية وصرفها، وقواعد الإملاء، وأصول العروض، بصورة لا تشجع على الاطمئنان إلى كفايتهم للاضطلاع بهذا النوع من الدراسات الأدبية .

كانت هذه الملاحظات ماثلة فى الذاكرة عندما وطدت العزم على التوثيق للشعراء العرب فى القرن العشرين، مع إدراكى جسامة هذا العمل الموسوعى الشاق الذى يفترض أن ينهض به فريق من المتخصصين، أو مؤسسة أو هيئة أدبية ثقافية قادرة . لم يغب عنى ما يتطلبه القيام بهذا العمل الجليل من إحاطة عميقة بمجمل حركة الشعر العربى فى هذا القرن من الزمان، متابعة حقيقية جادة لمراحلها وتطورها وأعلامها ورموزها وفرسانها، بداية من مرحلة الإحياء التى عادت بالشعر العربى إلى منابعه الأصيلة الصافية وحررته من الجمود والصناعة المتكلفة، ومرورا بمرحلة التجديد الأول التى حافظت على الشكل الموروث للقصيدة العربية مع الانفتاح المحدود على آفاق الآداب الغربية والإفادة من أساليبها، وعبوراً إلى الاتجاه الإبداعى الجديد الذى نقل الشعر العربى من اغراضه الاتباعية القديمة إلى الأغراض الإبداعية الجديدة، وشكل إرهاصاً بتطور جذرى عميق مهد للمذهب الرومانسى الذى بشرت به مدرسة الديوان، واحتضنته من بعدها جماعة أبوللو التى دعت إلى « السمو بالشعر العربى وتوجيه الشعراء توجيها شريفا .. ومناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر » (٢) .. إضافة إلى الشعر المهجرى الذى أتسم بالجرأة على اللغة والابتكار فى الأساليب والمعانى .. ثم انتهاء بحركة الشعر الحر التى ظهرت فى أواخر الأربعينيات وتبلورت فى الخمسينيات من هذا القرن، وماتخللها وتلاها من اتجاهات ومدارس تتراوح بين ما يمكن تسميته بـ « السلفية الجديدة»، والرومانسية، وما اصطلح على تسميته بـ «التخطى والتجاوز» .. مع مواكبة ما تقذفه المطابع، إلى يومنا هذا، من نتاج الأصوات الشعرية الطالعة فى مختلف أرجاء وطننا العربى الكبير .

لقد عشت قريبا من حركة الشعر العربى المعاصرة، وحافظت على اقترابى منها، منذ مطالع الخمسينيات حتى الوقت الحاضر: قارئا متذوقاً، ومشاركا فى إنتاج الشعر، وصحفيا وإعلاميا قريبا من صميم حركة النشر والاتصال الجماهيرى، فى عديد من البلدان العربية والأجنبية .. إضافة إلى مشاركتى فى معظم المؤتمرات والندوات والملتقيات الشعرية والأدبية العربية والإقليمية والدولية منذ الستينيات (٣) وقد أتاح لى ذلك كله فرصاً طيبة تعرفت خلالها على كثيرين من رموز الشعر وأعلامه وشُداته، على مد البسيط العربى، وحظيت برفقة بعضهم وصداقة بعضهم الآخر، فعرفت عنهم من مناحى تفكيرهم وخصوصيات حياتهم، ومعاناتهم، *الشىء الكثير* . كما أحتفظ فى مكتبتى بنسخ نادرة من الطبعات الأولى لبواكيرهم ودواوينهم الشعرية المهداة منهم، وكذلك بعدد لا بأس به من رسائلهم الخطية الشخصية التى تشكل اليوم وثائق عزيزة ذات قيمة أدبية تزداد مع الأيام . إضافة إلى ما تزخر به مكتبتى الخاصة من مجلدات للعديد من المجلات الأدبية والثقافية العربية المشهورة والمغمورة، والملاحق الأدبية التى كانت تصدرها بعض الصحف اليومية منذ مطالع الخمسينيات مما يشكل مصادر غنية أفادتنى كثيراً .

المنهج :

يوثق هذا الكتاب للشعراء العرب فى القرن العشرين الميلادى،فى جميع الأقطار العربية والمهاجر، بداية من عام ١٩٠٠م وحتى تاريخ إنجاز هذا الكتاب بجميع أجزائه، وذلك من خلال التأريخ بإيجاز وافٍ لكل شاعر، وتحديد موقعه على خريطة الشعر، ودوره فى النهضة الشعرية - إن كان ثمة من دور له -، وأعماله المطبوعة فقط (إذا كان لايزال على قيد الحياة) وآثاره المطبوعة والمخطوطة (إذا كان من الراحلين)، مع إيراد نموذج أو أكثر من إبداعه الشعرى حيث تمثل النماذج المختارة مختلف مراحل تطوره الفنى، ما أمكن ذلك. وحرصت على إبراز المواقف الوطنية والقومية والإنسانية لكل شاعر ما وجدت إلى ذلك سبيلاً . كما قمت بتصحيح المعلومات المغلوطة الرائجة فى بعض الكتب والدراسات عن الكثيرين من الشعراء البارزين، وتحرير هذه المعلومات من المبالغات الفضفاضة الناجمة عن معايير غير أدبية وغير متوازنة.

اخترت الشعراء الذين تضمَّنهم هذا الكتاب، وفق الأسس التالية:

الشعراء الراحلون : اخترت كل شاعر كان له دور ملموس ، ومشهود له، فى مسيرة الشعر العربى المعاصر بعامة، أو فى نهضة الشعر فى بلاده، بغضّ النظر عما إذا كانت للشاعر دواوين مطبوعة أو لا . واكتفيت بإبراز نماذج أقل من شعر الشعراء الأعلام الذين لهم حظ موفور من الذيوع والانتشار فى الأوساط الأدبية والأكاديمية والعامة، بينما حرصت على إيراد نماذج أكثر - وفى موضوعات مختلفة - من شعر كل شاعر مغمور أو ضئيل الحظ من الشهرة والانتشار، زيادة فى التعريف به من خلال شعره.

الشعراء الذين لا يزالون على قيد الحياة : اخترت كل شاعر له ديوان مطبوع أو وردت مختارات من شعره فى مجموعات أو مُنتخبات أو دراسات أدبية مطبوعة، بعد اطلاعى الدقيق على نتاج كل شاعر - من الشعراء الذين وصلت يدى إليهم - فى مراحل متباينة ،

ووقوفى على بعض ما كتبه الثُقاتُ من النقاد والدارسين. واستبعدت كثيرين ممن لهم دواوين شعرية مطبوعة، بعد دراسة متفحصة لدواوينهم، معتمداً على تقويمى الشخصى ومستنداً إلى رأى الثقات من النقاد والدارسين فى مستواهم الفنى.

الشعراء الذين كتبوا القصيدة العامودية والشعر الحر : أوردت لكل منهم نموذجاً (أو أكثر) من شعره العامودى ، ونموذجاً (أو أكثر) من شعره الحر، بقدر ما توفر لى ذلك.

وهناك شعراء ممّن أعرف جدارتهم الشعرية ، لم تتوفر لى نماذج من أشعارهم، اضطررت لإدراجهم فى الكتاب بلا نماذج على أمل تدارك ذلك فى الطبعة الثانية.

قصيدة النثر : استبعدت كل الذين كتبوا هذا النوع الأدبى ، على اعتبار أن قضية ما يسمى بـ«قصيدة النثر» لا تزال موضع خلاف بين الدارسين والباحثين، ولم يُحسم أمرها بعد.

خطة العمل :

فى البداية، أعددت قائمة بأسماء الشعراء فى كل قطر عربى وفى المهاجر الأمريكية، مستنداً إلى معلوماتى الشخصية والدراسات الأدبية الجادة التى تتناول أعمالهم، أو تدرسهم، أو تذكرهم ، ثم عمدت إلى جمع ما طبع من دواوين لبعضهم، ومختارات شعرية من نتاج الذين لم تُنشر لهم دواوين حتى اليوم استخرجتها من المجلات الأدبية أو من الدراسات والكتب المطبوعة. كذلك جمعت كل ما وصلت إليه يدى من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية التى تتناول الشعر العربى المعاصر وأعلامه، واستخرجت من مكتبتى الخاصة كل ما يتصل بهؤلاء الشعراء من رسائل شخصية وقصاصات صحفية، وغيرها، مما لا غنى عنه فى التوثيق لهم.

بعد ذلك، وجهت عشرات الرسائل لمن أعرف من الشعراء، من شيوخ وكهول وشباب ممن لا يزالون على قيد الحياة، لموافاتى بسيرهم الذاتية، وبمعلومات عن أعمالهم المطبوعة، ونماذج من هذه الأعمال، أو للاستيثاق من بعض المعلومات المتوفرة لدى عنهم. أما الشعراء الذين لم تتوفر لدى عنواناتهم، فقد كاتبتهم عن طريق الاتحادات الأدبية فى بلدانهم، ثم تبين لى أن أكثر رسائلى لم تصل إليهم .

ومن أسف ومن الم أن قلة قليلة من الشعراء تلطفوا بالرد، وبعضهم كتب إلى مشجعاً ومباركاً ومعرباً عن استعداده لتقديم أى عون أحتاج إليه. والطريف فى الأمر أن معظم الذين جنحوا إلى التجاهل والاستعلاء ولم يتكلفوا الرد على رسائلى كانوا من الشعراء الشباب!

أما الشعراء الراحلون ممن لم تتوفر لدى مصادر وافية عنهم، وجهدت لإنصافهم لما لمسته من إجحاف الدارسين بحقهم؛ فقد اتصلت بأبنائهم وأقاربهم، عن طريق الرسائل، لإفادتى بما لديهم من معلومات عنهم وموافاتى بنماذج من أشعارهم، فتبين لى أن حظ هؤلاء الشعراء من وفاء أبنائهم وذويهم مثل حظهم من جحود الباحثين والدارسين، اللهم إلا فى القليل النادر.

وحرصاً على عدم إغفال أى شاعر جديد قد أكون أو لم يصل خبره إلى، فقد وجهت خطاباً تعميمياً على صفحات بعض الجرائد والمجلات العربية إلى جميع الشعراء، كما وجهت خطابا آخر إلى الاتحادات الأدبية

فى الأقطار العربية، لتعميمه على الشعراء الأعضاء فى هذه الاتحادات، إلا أن أيا منهــا لـم يتلطف برد أو جواب![٤] .

كذلك توجهت إلى بعض وزارات الثقافة والمؤسسات والهيئات الثقافية الرسمية فى عدد من البلدان العربية، للحصول على بعض الكتب الأدبية الوثائقية التى كانت هذه الوزارات والمؤسسات قد أصدرتها منذ وقت طويل، ولم تعد متوفرة فى الأسواق والمكتبات العامة، فلم أظفر بطائل.. بل إن المجلس الأعلى لرعاية العلوم والآداب والفنون فى القاهرة أبى على أن يزودنى بنسخة من كتاب «تقويم الشعر العربى الحديث لعام ١٩٥٩م» الذى كان قد أصدره منذ أربع وثلاثين سنة، بعد أن بعث لى رئيس الأمانات الأدبية باستمارة رسمية لتعبئتها بمعلومات عن اسمى ومنصبى وهويتى ورقم هاتفى!

على صعيد آخر، كتبت إلى بعض الدارسين والباحثين العرب المعنيين بالدراسات الأدبية بعامة والشعر بخاصة، بغية الحصول على مؤلفاتهم حول الحركة الأدبية فى بلدانهم بعد أن تعذر الحصول عليها فى المكتبات، فلم يستجب سوى باحث واحد[٥]. ثم اتجهت طالباً العون من الشعراء والأدباء الأصدقاء فى بعض العواصم العربية، فاستجاب نفر منهم مشكوراً وبعثوا إلى ببعض الكتب والمراجع النادرة[٦].

وفى نهاية المطاف رأيت أن أشرك السفارات العربية والملحقين الثقافيين بها فى أداء الواجب إزاء الأدب فى بلدانهم، فاتصلت ببعض السادة السفراء وكتبت رسائل لبعضهم الآخر، بغية الحصول على بعض المراجع حول الحركة الشعرية فى بلدانهم[٧]، ثم عدت إلى نفسى موطدا العزم على مضاعفة الجهد و مواصلة البحث والتنقيب، معتمدا على الذات، مستمدا القوة من الله عز وجل.

تقنية الكتاب:

يقع هذا الكتاب فى نحو من خمسة آلاف صفحة، وقد رتبت أسماء الشعراء فى أجزائه جميعا على حروف الهجاء، وفق الاسم الأول للشاعر، وحسب اللقب أو الكنية التى غلبت عليه واشتهر بها بين الناس بالنسبة لشعراء كأبى سلمى والأخطل الصغير وبدوى الجبل وأدونيس وبن تومرت. وذلك بغض النظر عن بلدانهم، وأجيالهم، والمذاهب الفنية التى يندرجون فى إطارها.

وأرخت للولادة والوفاة مبتدئاً بالتاريخ الهجرى الذى أشرت إليه بحرف (هـ) ثم ما يقابله من التاريخ الميلادى الذى أشرت إليه بحرف (م) وحرصت على ذكر اليوم والشهر إضافة إلى السنة، فى الولادة ،والوفاة، ما أمكننى ذلك. وقد استعنت بولدى اليافع مهند الذى قام بجهد شاق فى استخراج التواريخ الهجرية المقابلة للتواريخ الميلادية، وبالعكس، بوساطة الكمبيوتر.

كذلك حرصت على تشكيل النماذج الشعرية وضبط حركاتها، بنفسى، وبخاصة الكلمات التى تقضى الضرورة اللغوية والعروضية ضبطها، تلافياً لأى لبس قد يقع فيه القارئ . كما حرصت على ضبط أسماء الأعلام، من أشخاص وأماكن وبلدان ـ الواردة فى الكتاب، ووضعت شروحاً ومعلومات موجزة عنها، فى الحواشى، حيث رأيت ذلك ضرورياً ومفيداً.

وبالنسبة للمصادر والمراجع فقد حرصت على الإشارة إليها، فى هوامش الصفحات، مع ذكر الناشر ومكان النشر وتاريخه، ما أمكننى ذلك. (من المؤسف أن كثرة كاثرة من الدواوين والمجموعات الشعرية المطبوعة لاتحمل اسم ناشرها، أو تاريخ نشرها، أو كليهما معاً).

ولعل القارئ لا يغيب عنه أن المكتبة العربية ومراكز الأبحاث والدراسات والتوثيق الادبية تخلو تماماً - أو تكاد - من ببليوغرافيا علمية شاملة للشعراء العرب المعاصرين، يمكن أن يعود إليها الباحث عند الحاجة. ولهذا، فإن أى نقص فى المعلومات قد يقع عليه القارئ، هنا أو هناك، فى هذا الكتاب، يعود إلى هذه الثغرة بالدرجة الأولى، إضافة إلى ما أسلفت الحديث عنه من مظاهر التقصير وعدم التعاون من قبل أغلب الشعراء وذويهم أو أصدقائهم.

الهوامش :

(١) الأنتولوجيا مصطلح يطلق على المنتجات والمختارات الشعرية التى تمثل أسلوب فكر ما، وتطوره، خلال فترة معينة أو فترات متتابعة. والأنطولوجيا مصطلح يعنى دراسة الشاعر أو الكاتب فى ذاته مستقلا عن الظواهر.

(٢) المادة الثالثة من دستور جماعة أبوللو.

(٣) شغل المؤلف مناصب صحفية وإعلامية فى عدة بلدان عربية وأوربية منها رياسة تحرير بعض الصحف اليومية والمجلات الاسبوعية والشهرية ومدير برامجى عام لمنظمة إذاعات الدول الإسلامية. وكان عضوا منذ وقت مبكر فى اتحاد الكتاب الإفريقيين والآسيويين وعضوا فى المؤتمر التاسيسى الأول لاتحاد كتاب وصحفيى فلسطين.. إلخ.

(٤) كلفت رابطة الأدباء الأردنيين احد أعضائها بموافاتى بدليل الكتاب الأعضاء فى الرابطة. واكتفى اتحاد الأدباء العرب بدمشق واتحاد الكتاب بالمغرب بإيصال ما تيسر من رسائلى إلى بعض الشعراء الأعضاء فى الاتحادين المذكورين بينما تجاهل اتحاد أدباء مصر واتحاد أدباء تونس واتحاد الأدباء بالإمارات العربية المتحدة وأسرة القلم بالبحرين خطاباتى إليهم.

(٥) هو د. محمد شحادة عليان مؤلف كتاب «الجانب الاجتماعى فى الشعر الفلسطينى الحديث».

(٦) زودنى الصديق الشاعر عمر محمد كردى الوزير السعودى المفوض لدى جامعة الدول العربية بكتابين نادرين مصورين عن الأصل فى دار الكتب المصرية وكتب أخرى وزودنى الصديق الشاعر د. وصفى صادق بكتاب ومعلومات خطية عن بعض شعراء الإسكندرية. وزودتنى الشاعرة المغربية الصديقة د. مليكة العاصمى بمعلومات وافية عن عديد من شعراء المغرب ونماذج من اشعارهم. ووضع الصديق صالح العزاز مكتبته الشعرية تحت تصرفى. كذلك زودنى الصديق المستشار ماء العينين بن الشيخ مصطفى ماء العينين (اكادير. المغرب) بصورة لكتاب «شعراء موريتانيا القدماء والمحدثون» بجزأيه.

(٧) لم يستجب سوى الصديقين السفير التونسى فى الرياض السيد قاسم بوستينه الذى زودنى بكتب قيمة عن الشعر العربى فى تونس وسفير سلطنة عمان السيد حمد بن هلال المعمرى الذى زودنى بمجموعة كبيرة من الدواوين لبعض الشعراء العمانيين. وتلطف السفير اللبنانى بخطاب رقيق يفيد فيه بإحالة خطابى إلي وزارة الخارجية والمغتربين لإحالته إلى اتحاد أدباء لبنان، وزودنى السفير الموريتانى السيد محمد الأمين بن سيدى عبد الله بنسخة من كتاب «الوسيط فى تراجم أدباء شنقيط».

صبرى حافظ

جدليات الحداثة

والتنمية فى الثقافة الغربية

تشهد الحياة الثقافية فى الوطن العربى بروز قضايا الحداثة والثورة إلى ساحة النقاش كل فترة وأخرى. ويسهب البعض فى مناقشة علاقة الحداثة بما يغرم البعض بتسميته «الأصالة» ويصر آخرون على دعوته بـ «التراث» بينما ينفق فريق ثالث جهدا كبيراً فى تثبيت اواصر الزواج الشرعى بين «الاصالة» و «المعاصرة» حتى يقال إن هذا الفريق قد جمع فاوعى، وأنه نجح فى أن يريح ويستريح. وهناك قلة تأخذ هذه القضية مأخذ الجد وتحاول استثناء آليات الحداثة فى الواقع العربى والتعرف على قوانينها من خلال استقراء حضارى شامل لتبدياتها واستراتيجياتها والعناصر الصانعة لها والفاعلة فيها. إلى هذه القلة الجادة اقدم هنا كتابا جديدا ومهما عن هذه القضية فى المجتمع الغربى، وأعرض لبعض الجدل الذى ثار حول القضايا التى طرحها. لعل هذا الكتاب يفتح الطريق أمام طروحات جديدة لهذه القضية الهامة تخرج بها من المأزق الذى عانت منه طويلا فى شرقنا العربى.

والكتاب عنوانه (كل ما هو صلب يصير هباء: تجربة الحداثة) All That is Slid Melts intoAir. The Ex- perienc eof Modernity، أما الكاتب فهو الدراس الأمريكى المتخصص فى سوسيولوجيا المدن وسوسيولوجيا المعرفة **مارشال بيرمان** Marshal Berman. وقبل الحديث عن هذا الكتاب تلزم بعض الكلمات الموجزة عن السياق العلمى الذى ظهر فيه وهو دراسات علم اجتماع المدن وتفاعلها مع علم اجتماع الثقافة وعلم اجتماع المعرفة: وهى دراسات يتزايد الاهتمام بها فى الأونة الحديثة، لأنها أجهزت على نزعة التخصص الإجترائية، واستبدلت بها اتجاها حديثا يحاول توظيف كل معارفنا التقنية والعلمية والثقافية، وحتى الفكرية والفلسفية، فى دراسة أية ظاهرة، ويحاول بذلك إعادة تأسيس العلاقة المفقودة بين شتى المعارف الإنسانية من أجل

فهم أعمق وأشمل وأوضح للواقع وللظاهرة الإنسانية المعقدة. وكان من نتيجة هذا التغيير المنطقى دراسة من هذا النوع الذى يتناول تجربة الحداثة باعتبارها تجربة تتناول المكان والزمان وعلاقة الإنسان بذاته وبالآخرين. فالحداثة بهذا المنظور الشامل هى تجربة التحول الذى انتاب علاقة الإنسان بذاته وبالعالم من حوله، والذى فتح آفاقا جديدة أمامهما معه، ولكنه يهدد فى الوقت نفسه كل ما وقر فى عقل الإنسان، وما اجتازه، وما تصوره عن نفسه. ذلك لأن قدرة الحداثة على تجاوز الحدود وتخطى حواجز الجغرافيا والعرق والثقافة والجنس والطبقة والأيديولوجية والدين، لا تضاهيها إلا مقدرتها على العصف بالثوابت، وإثارة القلاقل، وابتعاث التحلل والتجدد، وبث الصراع والتناقض، ونشر الالتباس والإبهام والغموض. إنها المناخ الذى يصبح فيه كل ما هو صلب هباء منثورا.

وينقسم كتاب (كل ما هو صلب يصير هباء: تجربة الحداثة) إلى خمسة فصول رئيسية ويتناول أولها المعنون «فاوست جوته: مأساة التطور» التحولات الأساسية التى انتابت المجتمع الألمانى والتى عبرت عنها إلياذة العصر الحديث «فاوست» جوته (١٧٣٩ - ١٨٤٢)، التى استغرقت كتابتها ستين عاما (١٧٧٠ ـ ١٨٣١)، والتى كانت بثرائها الأخلاقى والسياسى، وحساسيتها النفسية، أول تعبير حقيقى عن وعى الحداثة بذاتها فى المجتمع الغربى برمته. **فبيرمان** يرى أن المنطلق الرئيسى الذى انبثق منه العمل، والذى يشيع فى كل ثناياه هو الرغبة فى التطور، وهى الرغبة ذاتها التى حركت العالم الغربى برمته فى تلك الفترة العاصفة من تاريخه والتى شهدت ذروة غليانها فى الثورة الفرنسية التى وقعت إبان كتابته. فما يميز فاوست جوته عن كل فاوست قبله، ليست الصفقة التى عبر فيها عن رغبته فى الحصول على أشياء بعينها، ولكن رغبته فى أن تستوعب صفقته تلك العملية الحيوية والحراكية للتطور والتى هى صنو تجربة التحديث نفسها. حيث تربط (فاوست) جوته بوضوح بين المثال الثقافى للتطور الذاتى وبين الحركة الاجتماعية الفعلية صوب تنمية اقتصادية ملموسة. وهذا الرباط الوثيق بين العالمين الثقافى والاجتماعى الاقتصادى هو الذى يجعل (فاوست) تعبيرا عن جوهر النزوع الأوروبى صوب الحداثة باعتبارها عملية تنطوى على تحولات جذرية شاملة للإنسان: مركز العالم الجديد ومناط تجربة الحداثة ذاتها. أما الثمن الفادح لعملية التحول الجذرية تلك فهو صفقة فاوست مع الشيطان، أو مع كل قوى الدمار التحتية التى أطلقتها عملية التحديث وحررتها فى الوقت نفسه من سيطرة الإنسان عليها. وهذا هو ما يجعل فاوست مأساة هذا التطور الأولى والنموذجية.

وقد مر «فاوست» فى عمل **جوته** العظيم بثلاثة تحولات هامة إذ يبرز أولا حالما، ثم يتحول إلى عاشق وأخيرا إلى مكتشف وفاوست الحالم هو فاوست الذى تعذبه الفجوة بين بصيرته التى تدعمها ثقافته الواسعة وحدوسه ورؤاه، وبين قدرته على الفعل والتأثير فى واقع يشعر المثقف فيه بالتبعية لأنماط ـ اجتماعية مختلفة تتحكم فيه، وتستفيد من اجتهاداته، دون أن تعترف له بأكثر من دور ثانوى، هذه الحالة التى تبلورت فى روسيا فى القرن التاسع عشر وكانت موضوع القسم الرابع من الكتاب، والتى يعيشها مثقفو العالم الثالث فى القرن العشرين، هى التى فجرت الصراع الغربى بين المثقف والواقع الاجتماعى فى عصر **جوته**. أما فاوست العاشق فهو الذى بدأ فى التألق عندما أخذ فى الانفصال عن بلبال العالم الواقعى المتخلف عن استبصاراته ورؤاه، والإطلال عليه من علٍ، من منطلق المراقب الحر المتحرر من قيود هذا العالم المزرى، فيعشقه لمرارة المفارقة، ذلك لأن

جريتشن، أول من عشقهن فاوست وأولى ضحاياه، هى التقطير المصفى للعالم الذى رفضه وارتفع عبر صفقته مع الشيطان عليه لكن المهم فى هذا السياق هو أن مأساتها، وردود الفعل الاجتماعية القاسية عليها، كانت التجسيد الكامل لكل مثالب المجتمع القديم الذى جاءت الحداثة لتكتسحه وتطيح بتناقضاته وقيوده.

اما التحول الأخير فى مأساة فاوست التى جسد فيها جـوته فداحة التحديث وإطاحته بالكثير من القيم القديمة والمثاليات العتيقة، فهو التحول إلى مكتشف، حيث ترتبط حياته ودوافعه الذاتية بالقوى السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تحرك العالم، وحيث يتعلم كيف يبنى، وأهم من ذلك كيف يهدم ويدمر. ومن خلال هذا كله يوسع آفاق وجوده من الخاص إلى العام، ومن الفردى إلى المؤسسى واضعا قواه فى مواجهة الطبيعة والمجتمع، طامحا إلى تغيير كل شىء من حياته الخاصة إلى حيوات الآخرين وإراداتهم، وإلى تفكيك البنية الأبوية للعالم القديم والإطاحة به. وتلعب فى هذا المجال قصة فاوست مع العجوزين الدور الذى لعبته حكايته مع جيوتشين فى التحول السابق، لأن رغبته فى الاستيلاء على قطعة أرضهما الصغيرة، أى على الأرض التى يقف عليها العالم القديم، واستخدامها كموقع لبرج مراقبته الذى يرى منه العالم إلى مالا حدود، ينم عن شوق للتحرر من العالم القديم، وطرح بنيته الأبوية عن كاهله، وعن توق لفتح أفق العالم على اللانهائى الواقعى، غير واع بأن الانفتاح على هذا الأفق المطلق، هو فى الوقت نفسه انفتاح على الظلمة المطلقة، على الموت. ولهذه الظلمة المطلقة فى المأساة الفاوستية، وفى حركية الحداثة أو التحديث الذى تبلوره، دلالة مهمة هى ضرورة التضحية بالبشر وتقديم قرابين الدم، بل والتضحية المجانية أحيانا وهذا هو سر مأساويتها. إنها الأسطورة الشعْبية الشائعة فى مصر والتى توقن بإنه لابد للآلة الجديدة - أى عملية التحديث التى ارتبطت فى الوجدان بالآلة - من دم وضحية حتى تدور عجلاتها، وتلين تروسها.

ومن خلال هذه التحولات الفاوستية الثلاثة تنهض علاقة الإنسان بكل التراكمات التى أحدثتها حركية المجتمع الصناعى، والتحول من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، فى نسيج صانع لملامح تجربة جديدة شائقة، قوامها التحول المستمر، وآليتها الفاعلة هى تدمير تحولاتها، وتجاوزها باستمرار. هذه التجربة الفاوستية تطرح لأول مرة فى الواقع الأوروبى قضية الحداثة باعتبارها تجربة التحول الذى فتح الآفاق، ولكنه أطلق شياطين الدمار من عقالها فى الوقت نفسه، وهو دمار يؤكد **بيرمان** أنه غير قاصر بأى حال من الأحوال على الثورة الصناعية، أو على المجتمع الرأسمالى، ولكنه امتد إلى المجتمعات الاشتراكية وإلى دول العالم الثالث النامية بشكل أكثر ضراوة ووحشية. حيث استطاع سحر التطور وإغراء التنمية العاجلة أن يستأدى الإنسان ثمنا فادحا من حريته وإنسانيته التى باعها للشيطان الرمزى الذى يعد بالتقدم والانفتاح على المطلق. وكما تجلى الفردوس الأرضى الذى وعدت به صفقة فاوست مع الشيطان فى صورة جحيم رهيب ناجم عن الكبر والغطرسة، أسفرت دعاوى التحديث فى كثير من هذه المجتمعات عن جحيمها الخصوصى. وكالمأساة الفاوستية نفسها لا يريد أحد أن يواجه حقيقة هذا الكابوس الذى أصبح صنو السعى الروحى الحديث، وإنما يواصل الجميع إعادة تمثيل فصوله بصيغ وأشكال متباينة منذ كتب **جوته** تراجيديا التطور ومأساة التنمية أو التحديث فى (فاوست).

أما الفصل الثانى من الكتاب فيكرسه المؤلف لمناقشة فكرة **ماركس** عن الحداثة والتى أعطى جوهرها عنوانه لهذا

الكتاب، لأن عنوان الكتاب نفسه مأخوذ من كلمات ماركس، ومن قلب البيان الشيوعى ذاته حينما يقول واصفا المجتمع البرجوازى الحديث فيما يشبه نوعا من الرؤيا أو التجلى الشعرى «إن الأشياء تتداعى لأن المركز لم يعد قادرا على دعمها والإمساك بها فكل ما كان صلبا يتبدد هباء، وكل ما كان مقدسا ينتهك ويندثر، ويجبر البشر فى نهاية الأمر على مواجهة الأوضاع الحقيقية لحياتهم ولعلاقاتهم مع غيرهم من البشر بشكل عقلى هادئ». ويحلل بيرمان (البيان الشيوعى) بالطريقة الخلاقة التى حلل بها (فاوست) ليكشف لنا عن تناظر شيق بين فكر ماركس الاقتصادى والاجتماعى ورؤى جوته الإنسانية فى مسرحيته، وكيف أن تحليل ماركس للمجتمع البرجوازى ينطوى على التصور نفسه الذى بلوره جوته فى (فاوست) لأن آليات هذا المجتمع هى التى أطاحت بكل الرواسى المادية والاجتماعية والقيمية القديمة، بل هى التى جعلت فكرة الإطاحة بالرواسى الصلبة عماد البنية الفاعلة فى هذا المجتمع الجديد. وتكشف لنا قراءة بيرمان لـ (البيان الشيوعى) و(رأس المال) كيف تغلغلت فكرة التبدد تلك، وصور الذوبان والتداعى فى النص كله إذ تحض آليات تجربة الحداثة فى المجتمع البرجوازى على هذا التحول الحضارى المستمر الذى تصير معه كل الثوابت الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية هباءً منثوراً. فالتجديد نفسه يحمل فى أغواره كمفهوم بذرة تدمير ذاته، وينطوى على إحداث تغيرات جذرية فى القيم وعلى تبديد كل الهالات التى تعرب عن توطيد مكانة بعض الرؤى أو القيم أو الأفكار. وهذه العلاقة الجدلية بين التجديد والتدمير هى التى تدفع ماركس إلى استخدام التحديث نفسه فى كسر طوق الحلقة الجهنمية للدمار.

وكما قسم بيرمان تحليله لـ (فاوست) إلى ثلاثة أقسام أو ثلاث مراحل تصورية ومفهومية متراكبة، فإنه يقسم تحليله لفكر ماركس عن الحداثة إلى خمسة أقسام يبلور فى أولها فكرة الذوبان والتبدد والتداعى باعتبارها رؤية مسيطرة وفاعلة فى المجتمع البرجوازى ويكشف عن طبيعتها الجدلية. ثم يربط فى ثانيها بين نزعة التحديث والتجديد المستمرة فى هذا المجتمع وبين الروح التدميرية، بما فى ذلك تدمير الذات التى تنهض عليها حركته، وكيف استطاعت جدليات العمى السارية فى قلب هذا المجتمع أن تخفى عنه أنه أكثر الصيغ الاجتماعية تدميراً وعنفاً فى تاريخ الإنسان. لأن المجتمع البرجوازى الحديث الذى أطلق قوى الإنتاج الضخمة من عقالها يشبه الساحر الذى أطلق بتعاويذه قوى العالم السفلى من قماقمها ولكنه لم يعد قادراً على السيطرة عليها. ويكشف فى ثالثها كيف استطاعت حركية التحديث تعرية التناقض بين الجوهرى والزائف فى المجتمع، ووضع هذا الاستقطاب الفاعل فى كل الثقافات بين الحقيقى والوهمى أمام أعيننا بصورة تكشف عما يسميه جدليات العرى.. حيث نزع تحكيم قوانين الربح وسيطرة النزعة المادية القناع عن وجه المجتمع وترك ما فى آلياته من بشاعة وقسوة ولا إنسانية عارياً أمام الجميع، بلا قناع من قيم زائفة أو أوهام لا سبيل إلى البرهنة عليها.

ويقدم فى رابعها تحولات القيم، أو بالأحرى مسخها بعدما نزعت كل الأقنعة عن وجه المجتمع البرجوازى. واستبدلت بكل القيم القديمة قيمة التبادل النفعى، وبكل الحريات القديمة حرية التجارة التى لاتعرف الروادع أو المعايير الأخلاقية. وأصبحت الإمكانية الاقتصادية والربحية هى المعيار الأسمى، بغض النظر عما تنطوى عليه من عدمية وضيق أفق. لكل ذلك كان من الطبيعى أن يعنون القسم الخامس والأخير من هذا التحليل بفقدان الهالات، فقد أطاحت آليات عملية التحديث بكل الهالات التى أحاطت فى الماضى بالقيم أو بالنشاطات والأدوار الإنسانية المختلفة، وأحالتهم

جميعا إلى أدوات مدفوعة الأجر والثمن فى بنيتها فلم يعد الطبيب مثلا هو رسول الرحمة المثالى الذى ينقذ البشر من المرض، وينال لذلك احترام المجتمع وتقديره، بل مجرد موظف مأجور يؤدى عمله لقاء أجر معلوم، وتتناسب جودة العمل وفاعليته لا مع عمق قناعاته الإنسانية، أو نبل عواطفه الرحيمة وإنما مع قيمة أجره. وقد خلصت هذه الترجمة الحسابية لكل شىء إلى نفاد هالات القداسة التى أحاطت بعدد من القيم والأدوار، وأطاحت معها. وهذا هو المهم - بالتفرقة بين المقدس والدنس، حيث وضعت كل النشاطات فى، أماكنها المعلومة فوق منحنى الثمن المادى. ولكن الجماعة الوحيدة التى لا ينزع عنها ماركس هالاتها كلية فى تحليله العميق لجدليات التحديث فى المجتمع البروجوازى هى جماعة الكتاب والفنانين، إذا ما استطاعوا الانحياز إلى قوى الثورة التى ترفض آليات هذا التحديث وتقوض الأساس الذى تنهض عليه وينطوى هذا الاستثناء على شىء من التوتر أو التناقض الذى يلاحظه بيرمان فى كتابات ماركس بين قوة بصيرته النقدية وجذرية آماله فى التغيير. وهذا التوتر هو الذى يضفى على مساءلة ماركس لآليات التحديث البرجوازى، وكشفه لجدلياتها الفاعلة تلك أهميتها القصوى فى التعرف على موقع الثقافة فى هذه العملية المعقدة، وفى بلورة تناقضاتها، وقد عراها من كل أقنعتها الروحية والجمالية والأخلاقية، وفتح فى الوقت نفسه أمامنا الطريق للانفلات من حلقتها الجهنمية والحلم باحتمالات وإمكانات جديدة.

وإذا ما وصلنا إلى الفصل الثالث من الكتاب سنجد أنه ينتقل بنا من التجريدات النظرية إلى رؤى بودلير الشعرية التى كشفت من خلال الأنماط الرعوية عن البطولة التى تنطوى عليها جدليات الحداثة فى عصره. إذ يرى بيرمان أن بودلير هو الشاعر الذى استطاع أكثر من غيره من الكتاب أو الشعراء فى القرن الماضى أن يجعل أبناء هذا القرن يشعرون بأنفسهم كمحدثين فالتحديث، والحياة الحديثة، والفن الحديث من المفردات التى تتكرر بوفرة مفرطة فى نصوص بودلير الشعرية والنثرية. واستطاع بودلير فى دراستيه «البطولة فى الحياة الحديثة» عام ١٨٧٠ و«رسام الحياة الحديثة» ١٩٦٣ أن يصوغ أجندة قرن كامل من الفن والفكر، كما كرس شعره كله بصورة من الصور لتصوير الفرد الحساس، أو الإنسان الحديث الذى شبعته عملية التحديث برؤاها ومنتجاتها وقلقها، وملأت صدره بالدخان، وأترعت دمه بالشراب وغصت روحه بالألم، وحشت عقله بالأمل، باعتباره بطلا جديدا ومغايرا: بطلا حديثا. وكشف عما فى بطولة هذا الإنسان من جمال ليس من خلال غنائية الصور الرعوية القديمة، وإنما من خلال الكشف عما فى حياته الحضرية البائسة من جمال، وعما فى قلب المدينة المأساوى من حزن شفيف.

والواقع أنه كلما اهتمت الحضارة الحديثة بحداثتها كلما تنامى شغفها برؤى بودلير وعكوفها على كشوفه الشعرية والنثرية، فقد كان بودلير هو الذى انطلق من الجماليات الرعوية السابقة عليه وبلور منها، وفى تناقض جذرى معها، جماليات الحداثة المناقضة والتى لم تتخل برغم مناقضتها تلك عن لمسة رعوية شفيفة. وكان هو الذى عبر عن بطولة الحياة الحديثة، وبلور لغة التعبير عنها. لأن الحياة الحديثة عنده تتطلب لغة جديدة، أو نوعا من النثر الشعرى المترع بالموسيقى دون إيقاع أو قافية، فيه من الليونة والخشونة معا ما يمكنه من التواؤم مع غنائية اندفاعات الروح، ومع موجات رؤاها، ومع قفزات الوعى، لغة قادرة على جوب أصقاع المدن الضخمة والغوص فى أحشائها والكشف عن أحاسيسها الفريزية لغة قادرة على الكشف عن أن المدينة تعمل بشكل حثيث على هتك منابع الجمال الذى ولدته وعلى فقأ «عيون

الفقراء» التى فتحتها على الجمال الجديد. وتدين قراءة **بيرمان** اللامعة لأشعار **بودلير** وأفكاره النثرية لكشوف **والتر بنيامين** Walter Benjamin الذى كان أول من ربط بين شعر **بودلير** وفكر **ماركس** وهذا هو ما دفعه إلى التركيز فى القسم الأخير من تحليله لشعره على قصيدة «فقدان الهالة» التى تلتقى مع فكرة **ماركس** عن إسقاط عملية التحديث للهالات عن الرواسى القديمة.

وإذا كانت الفصول الثلاثة من هذا الكتاب تحاول أن تكشف لنا عن تخلق تجربة الحداثة بإعتبارها نتاجا طبيعيا لعشرات التغيرات فى أساليب الإنتاج والتعامل، فإن الفصل الرابع منه يتعامل مع حداثة من نوع جديد يسميها حداثة التخلف، لأنها حداثة مفروضة من أعلى وليست صاعدة من أسفل أو متولدة عن آليات النمو الاقتصادى الطبيعى. وتتجسد هذه الحداثة فى تجربة سانت بيترسبورج التى بناها بيتر العظيم فوق المستنقعات التى امتدت حول مصب نهر نيفا فى خليج فنلندا. وينقسم هذا الفصل، وهو أطول فصول الكتاب إلى ثلاثة أقسام: أولها بعنوان المدينة الحقيقية والمدينة الوهمية، يتناول فيه آليات فرض المدينة على الواقع، وظهور البنية الهندسية الصارمة للمدينة التى بنيت فوق المستنقعات بسرعة لاتضاهى وعلى مدى غير مسبوق. ففى عقد واحد أقيم خمسة وثلاثون ألف مبنى فوق هذه المستنقعات، وما أن اكتمل عقدان على بداية المشروع حتى وصل الرقم إلى مائة ألف. وبين عشية وضحاها ظهرت واحدة من أكبر المدن الأوروبية، وقبل نهاية القرن كانت قد تجاوزت موسكو، وأصبحت أكبر رابع مدينة فى أوروبا بعد لندن وباريس وبرلين.

ويرصد **مارشال بيرمان** لنا فى القسم الثانى من هذا الفصل كيف ترددت أصداء هذه التجربة الكبيرة فى أعمال **بوشكين وجوجول وديستويفسكى وتولوستوى** **واندريه بيلى** وبقية الكتاب الكبار الذين تعاملوا مع هذه التجربة المدوخة: تجربة خلق مدينة حديثة فى زمن قصير، وأثر هذه التجربة على حياة الناس ومعتقداتهم، وتصوراتهم لأنفسهم وللعالم من حولهم. ويبدأ فى هذا المجال بـ «الفارس البرونزى» **لبوشكين** باعتبارها سفر التكوين الشعرى للمدينة التى تجلت فى عقل خالقها قبل أن تتجسد على الأرض، أو بالأحرى على الماء. واضعا يده فيها على جوهر هذه المدينة باعتبارها التقطير الخالص لفكرة المدنية فى صورتها المجردة، وعلى تناقضاتها الجوهرية باعتبارها فضاء حضريا بدون حياة حضرية، ذلك لأن مأساة الديسمبريين التى يصورها فى هذا النص هى فى حقيقة الأمر بنت هذا التناقض الجوهرى فى واقع هذه المدينة، أو هذا المشروع التحديثى الضخم. وهو التناقض الذى تبلوره (مذكرات من العالم السفلى) و (المساكين) و (قلب ضعيف) و(القرين) **لديستويفسكى**، و (أنا كارنينا) **لتولستوى** و (شارع نيفيسكى) **لجوجول**. ويهتم هذا القسم بالتعرف على أثر هذه التجربة الحضرية على الإنسان العادى، والكشف عن حدة تناقضاتها التى بلورتها هذه الأعمال الأدبية الجميلة.

أما القسم الأخير فى هذا الفصل فإنه يخصصه لتحولات الوضع فى هذه المدينة فى القرن العشرين وبعد أن أصبحت العاصمة الفعلية لروسيا، ومركزها الصناعى الكبير. ويحلل تجليات هذا التحول فى أشعار **اندريه بيلى** وروايته التى كتبها عن ثورة ١٩٠٥ والتى تحمل اسم المدينة ذاته (سان بيترسبورج) وفى أشعار **اوزيب ماندلستام**-Osip Man delstam ليكشف من خلال هذا كله عن جدلية التحديث والحرية، وعن التوتر المستمر بين الفرض والتخلف وأثر ذلك على عملية التحديث نفسها، خاصة عندما يصوغ لنا القواسم المشتركة فى تجربة المدينة بين المرحلتين القيصرية

والستالينية، من التحديث والتجريب، ومن القسر والفرض من عل، ومن الكثير من الخصائص التى لا تزال تتجلى اليوم فى عدد من مدن العالم الثالث، بل ومن المدن الغربية الكبرى كذلك حيث الجدل بين المدينة الحقيقية والمدينة الوهمية لا يزال على أشده.

ويعبر الكاتب المحيط فى الفصل الخامس والأخير من كتابه تاركا أوروبا ليعود إلى بلده: الولايات المتحدة الأمريكية ويقدم لنا من خلال استقصاءاته الشائقة لمدينته نيويورك، غابة الرموز المختفية فى أدغال هذه المدينة الحديثة بكابوسيتها المبهظة، وخرابها الروحى الداخلى، تصوره الخاص لتجربة الحداثة كما عاشها، ويكشف عن كيفية صياغتها لخبرته وتشكيلها لحياته. ويحاول أن يبرز علاقة التفاعل بين تضاريس المدينة المعمارية، والطريقة التى يفكر بها أهلها، والأسلوب الذى يكتب به كتابها بطريقة تسفر عن وجود خط أساسى يربط كل أشكال التعبير عن تجربة الحداثة تلك منذ (فاوست) وحتى الآن. فنيويورك، فى تحليل الكتاب الأخير، هى التجلى الكامل لمقولته الأساسية فى أن منطق عملية التحديث برمتها هى تبدد كل الرواسى، وتحول كل ما كان صلبا إلى هباء، لأن المنطق الداخلى الذى يحرك الاقتصاد الحديث، والثقافة النابعة منه، يدمر كل ما يخلقه من مناخات طبيعية، أو مؤسسات اجتماعية، أو أفكار ميتافيزيقية، أو رؤى فنية أو قيم أخلاقية، هو منطق هذا التبدد الذى تجذب دوافعه كل البشر المحدثين إلى مداره الذى لا انفلات منه، وتجبرهم جميعا على مواجهة أسئلته الملحة عما هو أساسى وذو معنى فى حياتهم، وعما هو حقيقى فى العالم الذى يعيشون فيه.

ويلاحظ بداءة فى هذا المجال أن أغلب معالم المدينة من الحديقة المركزية إلى جسر بروكلين، وتمثال الحرية، وجزيرة كونى، وناطحات سحاب مانهاتن، ومركز روكفلر، وغير ذلك من المعالم من وول ستريت إلى برودواى وجرينيتش وهارلم وميدان تايمز وماديسون أفينيو، بنيت كلها كمعالم وكرموز للحداثة قبل أى شىء آخر. ولأن هذه هى طبيعة المدينة كان من الضرورى أن يبدأ هذا الفصل بدراسة إنجاز **روبرت موسى** Robert Moses أهم مبدعى الأشكال الرمزية فى حياة مدينته. وينطلق فى مناقشته لأعمال هذا المهندس الإنشائى وطرقه الضخمة السريعة وحدائقه الكبيرة وملاهيه من آثارها المدمرة على المدينة، ومن الحى الذى نشأ فيه الكاتب تحديدا، وهو البرونكس، حى الفقر والجريمة والمخدرات. وكيف أن نزعة التحديث لا تعرف حدودا، لأن سكان البرونكس وجلهم من اليهود لم يتصوروا أبدا أن يجنى يهودى مثل **موسى** على حيهم بهذه الشراسة، فكان أكثر الذين دمروا حياتهم تأثيرا وفعالية وبربرية.وبعدما يناقش أثر مشروعات **موسى** الإنشائية على المدينة، ينتقل إلى تحليل كتاب **جين جاكوب** Jane Jacop(موت وحياة المدن الأمريكية الكبرى Death and life American Cities) والذى بلور رؤية مناقضة لتلك التى طرحها **موس** حول حداثة المدن الأمريكية. وهى رؤية تقدم لنا ترجيعات الشعر لأصدائها من خلال تحليله لأشعار **روبرت لويل** Robert Lowell **وادريان ريتش** Adrienne Rich **وبول بلاكبيرن** Baul Blacckburn **وجون هولاندر** John Hollander **وجيمس ميريل** James Merril، **جالاوى كينيل** Gal-way Kinnell وغيرهم، وعلى رأسهم جميعا **آلان جينسبيرج** Allen Ginsberg بصرخاته المدوية. ثم ينتقل إلى مناقشة موضوعين أساسيين فى أدب مرحلة السبعينيات فى أمريكا، وهما العودة إلى الجذور العرقية كما فى كتاب **اليكس هيلى** Alex Healy الشهير (جذور Roots) والتعامل مع أشباح الماضى الملحاحة كما فى رواية **ماكسين**

هونج كنجستون Maxine Hong Kingston المرأة المقاتلة (Woman Warrior) ويقدم تنويعات على هذين الموضوعين فى روايات **روبرت كارو** Robert Caro **ونورمان ميلر** و غيرهم من الذين حاولوا بلورة تجربة الستينيات والسبعينيات من هذا القرن فى احراش هذه المدينة الوحشية.

من خلال هذه اللوحة العريضة ذات النسيج الشائق الثرى والألوان الغنية المتنوعة يحاول **بيرمان** أن يؤكد فى كتابه هذا أن تجربة الحداثة تجربة مستمرة ودائمة، وأن الذين ينتظرون - مع **إيهاب حسن** - أفول نجمها وبزوغ نجم مرحلة جديدة مغايرة سينتظرون إلى الأبد. لأن هناك قسمات عامة ومستمرة ومشتركة لتجربة ذات شكل وذات قوام، تمتد من القرن الثامن عشر وحتى الآن، تجربة فى المكان وفى الزمان، تجربة للذات وللآخرين، تجربة لاحتمالات الحياة وللمخاطر، يسميها الحداثة .والحداثة فى مفهوم **بيرمان** هى الحياة فى مناخ واعد بالمغامرة أبدا، محقق للإحباط دوما مناخ يحض على التحول المستمر: تحول الذات وتحول العالم على السواء وهو تحول يهدد فى الوقت نفسه بتدمير كل ما نملك وتسفيه كل ما نعرف، وتبديد كل مانؤمن به.

هذه التجربة الحديثة، او بالأحرى التجربة - الحداثة، هى تجربة عابرة للحدود الجغرافية والسياسية، وللتصنيفات العرقية والقومية، وللطبقات الاجتماعية، وللأديان والأيديولوجيات. ومن هذا يمكن القول بأن تجربة الحداثة تجربة موحدة لكل البشر - فى الغرب على الأقل - ولكنها وحدة من نوع جديد. فهى ليست وحدة التماثل، بل وحدة المفارقة، وحدة اللاتوحد. لأنها وحدة تلفنا جميعا فى إعصار من الاضطراب الدائم والتحلل والتجدد المستمرين، إعصار من القلق والتناقض والإبهام والصراع الدائم مع الذات ومع الآخر، ومع الواقع الدائم التغير، الدائم الإنفلات من قبضة الإدراك والمنطق. او بمعنى آخر، أن تكون حديثا يعنى أن تكون جزءا من عالم تتحول فيه كل الرواسى والثوابت إلى هباء وتتناثر بدد فى الهواء.

لكن السؤال هو: ما هى مكونات هذا الإعصار ومن أين تهب رياحة المدوخة ؟ يرى **بيرمان** انها مجموعة من العمليات الإجتماعية والحضارية الشاملة التى تغذيها العديد من المصادر المتنوعة، والمتفاعلة والتكاملة. ويعدد فى هذا المجال عوامل وتغيرات كثيرة من أهمها: الكشوف العلمية الهائلة فى العلوم الطبيعية والتى غيرت تصورنا عن الكون وعن مكاننا فيه؛ والثورة الصناعية التى حولت المعرفة العلمية إلى تقنيات تخلق بيئات إنسانية جديدة، وتدمر المواضعات القديمة فى الوقت نفسه، تحد من عنف الصراعات بين الأجيال وبين الطبقات. والتغيرات السكانية العارمة التى تجهز على العلاقة القديمة بين الإنسان والبيئة التى ألفها أسلافه، وتدفع به فى تيار حياة جديدة يلفه فيها إعصار التوسع العمرانى فى المدن، وإيقاع الحياة السريعة فيها. ثم التوسع فى نفوذ أجهزة الاتصال الجماهيرى الإعلامية بقدرتها على صهر البشر والمجتمعات المتباينة فى أتون تأثيرها الموحد، وتصاعد سلطة الدولة المركزية، بأجهزتها البيروقراطية الأخطبوطية المتشوقة أبدا إلى مزيد من القوة والتحكم والحركات الجماهيرية الكبرى فى تحديها المستمر لسلطة الدولة، وسطوة الحكام، وأخيرا تلك القوة العظمى التى تصب فيها كل العوامل السابقة وهى الراسمالية العالمية الكبيرة الدائمة النمو والتذبذب.

ويطلق **بيرمان** على هذه العمليات كلها مصطلح التحديث Modernization والتحديث هو العملية الشاملة التى تتفاعل فيها كل هذه العناصر لتغيير رؤى الإنسان وتصوراته وقيمه

وأنماط حياته. إنها تجربة شاملة تنبثق منها مجموعة الرؤى والأفكار الغربية التى تهدف إلى أن تجعل البشر موضوعا للتحديث، ووسيلة له فى الوقت نفسه، إذ تمنحهم القوة التى تمكنهم من تغيير العالم والتى تغيرهم، رغما عنهم، أثناء ذلك. وتتجمع هذه القيم والرؤى الجديدة تحت مظلة اصطلاحية واحدة هى الحداثة Modernism ويطمح الكتاب إلى الكشف عن جدليات هذا المفهوم الفضفاض من خلال تتبع تحولاته الدقيقة من القرن التاسع عشر، وحتى عصرنا الحديث. وعن طريق مناقشة تجلياته الفكرية والفلسفية والفنية فى: الرسم، والنحت، والرواية والمسرح، والرقص والعمارة والتصميم؛ وفى مختلف تنويعات الوسائط الإليكترونية من العاب وأجهزة إعلام وترفيه؛ وفى شتى فروع العلم الحديثة التى ما كان لها من وجود قبل ثورة الحداثة الشاملة التى تغلغلت فى شتى مناحى الحياة. وخلال عرضه الثرى لشتى هذه التجليات يبرهن **بيرمان** على أن القرن العشرين، هو بلا نزاع، أغنى قرون التاريخ الإنسانى بالاختراعات والإبداعات والطاقات الخلاقة فى كل الميادين.

وبين عملية التحديث Modernization ومفهوم الحداثة Modernism تقع مسألة العصرية Modernity وهى ليست عملية اقتصادية أو حضارية، كما انها ليست رؤية ثقافية، وإنما هى تجربة تاريخية يعيشها الإنسان عندما يمر بالأولى، وتتخلق فى واقعه الثانية. إنها الوسيط الذى تنصهر فيه العملية والمفهوم لخلق حالة تاريخية، تتحول بفعل الأولى، وتتشكل فى صياغات مفهومية بسبب الثانية. لكن كيف يتحقق هذا الانصهار؟ وكيف تتخلق هذه الحالة التاريخية على صعيدى الواقع والوعى على السواء/ هنا نلتقى بقضية هامة فى عالم **بيرمان** الأليف الغريب معا وهى قضية التطور أو التنمية، والتى ثار جدل طويل فى مؤتمر عقد بجامعة إلينوى الأمريكية قبل قليل، ونشر جزء من وقائع هذا الجدل فى العدد الاخير من مجلة اليسار الجديد الإنجليزية.

ويثير مفهوم التنمية Development فى كتاب **مارشال بيرمان** الكثير من الجدل والنقاش. والجدل حول هذا المفهوم جزء من الجدل الواسع الذى أثاره، ولا يزال يثيره هذا الكتاب منذ صدوره حتى الآن. والذى أفضل ترجمة عنوانه إلى «كل الرواسى تتبدد هباء» لأنه بالفعل كتاب عن تبدد كل الرواسى القيمية والفكرية والمعنوية وذوبانها، بل وتحللها فى هواء عملية التحديث التى عصفت بالواقع الغربى وغيرته كلية طوال قرنين من الزمان.

والتنمية هى المفهوم المركزى فى كتاب **بيرمان** وهى مصدر معظم تناقضاته ومفهوم التنمية أو الإنماء، يعنى لديه شيئين فى وقت واحد. إذ يشير من ناحية إلى التحولات الموضوعية الهائلة فى المجتمع الغربى والتى نتجت عن مقدم السوق الرأسمالى وسيطرة مواضعاته، وهذا يعنى بالدرجة الأساسية التطورات الاقتصادية. بينما يومئ من الناحية الثانية إلى التحولات الذاتية الكبرى فى حياة الأفراد، والتى جرت تحت تأثير التنمية الأولى، والتى يندرج تحتها ما يسمى بالتطور الذاتى باعتباره إرهاف قدرات الإنسان وتوسيع افق اهتماماته وخبراته.ذلك لأن عملية التحديث هذه قد أجهزت على كل الحدود والمواضعات التى عرفها المجتمع قبل بدايتها. وأطاحت بالكثير من المفاهيم والرؤى المتصلة بهذه المواضعات القديمة. وقد توافقت هذه العملية مع عملية اتساع لا مثيل لها لإمكانيات وحساسيات الذات الفردية بعد أن تم تحريرها من الثوابت الاجتماعية؛ ومع عملية شائقة من التغير الإجتماعى جرى بها إعادة ترتيب المكانات، والادوار الجامدة التى تميز بها الواقع الإجتماعى قبل أن تهب عليه رياح الحداثة.

غير أن عملية التحديث قد أدت إلى إنتاج مجتمع مغترب ومتجزئ بصورة قاسية ووحشية، تدفعه آليات الاستغلال الاقتصادى إلى مزيد من العزلة والوحشة واللامبالاة الاجتماعية. ويدمر هذا المجتمع المغترب كل القيم الثقافية والسياسية التى أنتجت بنفسها عناصر تدميرها وبالطريقة نفسها تقوم تنمية الذات الفردية - على الصعيد النفسى - باستيلاد التشتت، وفقدان الزمان والإحباط واليأس. وهذا فى الواقع ملمح لاينفصل عن مشاعر الإحساس بالتضخم والنشوة المصاحبة للتنمية الذاتية.

وفى هذا المناخ الحافل بالإثارة والاضطراب، بالدوار النفسى والنشوة المدوخة، باتساع إمكانيات الخبرة وتدمير الحدود الأخلاقية والعلاقات والروابط الشخصية، بتضخم الذات واغترابها عن جوهرها وتشتتها، بانتشار السراب فى الطرقات وفى داخل النفس على السواء، فى هذا المناخ المفعم بالتناقضات ولدت الحساسية الجديدة. التى اكتشف ماركس مواضعات تغيرها الفكرية والحضارية والاقتصادية لكن **بودلير** - كما يقول **بيرمان** - هو الذى اكتشفها ادبيا فى قصائده النثرية عن باريس، بالقوة نفسها التى سبق أن بلور بها **جوته** - فى فاوست - مأساة الذات المتطورة فى صراعها مع إزدواجيتها المتولدة عن معايشتها للتغيرات المصاحبة لبدايات عملية التحديث فى الغرب.

وقد كشف **بيرمان** من خلال تحليله الشائق لظاهرة مدينة بطرسبورج وأثر إنشاء هذا الكيان الحضرى العملاق على الإنسان الروسى وقتها، كيف قدم الأدب الروسى فى هذه المدينة تبديات الحداثة التى فرضت مواضعاتها من عل! وأثرها على تراث أدبى عريق يمتد من **بوشكين وجوجول** حتى **ديستويفسكى واندريه بيلى** ؛ وعلى جمهور موحد لا يزال يتذكر كيف كان الحال فى مجتمع ماقبل إنشاء هذه المدينة الكبيرة، مجتمع ما قبل الحداثة بمواضعاته الصلبة وقيمة الراسخة ورواسيه التى أخذت تتبدد فى الهواء مع كل يوم جديد.

أما فى القرن العشرين، فإن هذا الجمهور قد ألف الحياة مع المتغيرات الدائمة. وازداد مع الزمن اتساعاً وتفتتا فى وقت واحد. وتحول إلى جزئيات غير متكافئة، أو متناسبة مع بعضها البعض. مما زاد من حدة التوتر الجدلى فى تجربة الحداثة التى أخذت تمر بمراحل حرجة. صحيح أن الفن الحديث قد حقق إنتصارات أكثر من ذى قبل، لكنه قد كف - إلى حد ما - عن الاتصال بأى حياة مشتركة، ناهيك عن التعبير عن هموم مشتركة. أو بمعنى آخر، لقد فشل هذا الفن - فى رأى **بيرمان** - فى أن يستعمل حداثته او يوظفها وأدى هذا إلى حدوث استقطاب كبير فى الفكر الحديث حول مفهوم الحداثة مما سطح شخصيتها الغامضة، سواء فى ذلك **فيبر** weber **وأورتيجا** Ortega، **واليوث وتيت** Tate **وليفيز** Leavis **وماركوز** Marcuse ففى كتاباتهم جميعا إدانة للحداثة باعتبارها قفصاً حديدياً من التوسط والاحتذاء والانصياع إنها مفازة روحية تفتقر إلى أى وحدة عضوية أو استقلال حيوى لأن كينونتها ثاوية فى تحولها المستمر، وتحللها الأبدى. ومن ناحية أخرى نجد أن هناك رؤى ومعالجات تتسم باليأس الثقافى والتشاؤم، وخاصة تلك التى تزخر بها اعمال **مارينيتى** Marinetti **وباكمينستر** Buckminster **وفولر** Fuller **ومارشال مكلوهان** Mar-shall Mcluhan، والتى تحولت فيها الحداثة إلى مفهوم قبيح مصبوغ بإثارة الأحاسيس، والإشباع العالمى الذى يتخلق فى عالم تسيطر فيه الآلة، وتنتج مثيراتها الجمالية الخاصة، ومواضعاتها ورسائلها الاجتماعية المتميزة.

هنا يجد الكاتب نفسه - فى رأى **بيرى أندرسون** وهو واحد من أشد معارضيه - بإزاء عملية التوحيد الخاطئة بين الحداثة والتكنولوجيا، بصورة نفهم منها أن التقنية (التكنولوجيا) قد استعبدت البشر صانعي الحداثة والمتأثرين بها. وإنها تؤدى إلى عملية الاستقطاب الصارمة، وإلى نوع من التسطيح الشامل. لكن أندرسون لا ينكر أهمية دراسة محدثي القرن الماضي، وفهم محدثي هذا القرن حتى نستطيع تأسيس جذور للحداثة وتحقيق فهم أعمق لآلياتها الفاعلة وحتى نتمكن من تهيئة أنفسنا لما سيدور فى القرن الحادى والعشرين. لكن المشكلة تكمن فى أن الحداثة كمفهوم تتعارض جذريا مع أى محاولة للتخطيط للمستقبل أو التنبؤ بمسارات محددة ذلك لأن فكرة الحداثة ترتبط بجوهر الثورة، مهما كانت نوعية التعريف الفلسفى للثورة. والحداثة كثورة لم تنته بعد ومن هنا يصعب فهمها كلية، أو وضعها ضمن إطار دراسة عقلى صارم. ولا يعنى هذا اليأس من محاولة استقصاء كافة أبعادها بل بالعكس إنه يدعو إلى المزيد من الاهتمام بمحاولة **بيرمان** الشائقة.

والواقع أن **بيرمان** قد وضع يده على مفتاح هام لعملية التحديث. وهو أن سيطرة النمط التبادلى والسلعى على السوق الاقتصادية قد أدى بالضرورة إلى تذويب العالم الاجتماعى القديم، وإلى إحداث سورات من الفوضى الدائمة، والشك المقيم والاضطراب. ففكرة الحداثة تنطوى على عملية تغير مستمرة، لا تفريق فيها بين لحظة حضارية وأخرى، إلا من حيث التسلسل والترتيب. لأن ماهو جديد الآن سرعان مايحيله الزمان إلى قديم فالقانون الأساسى مع سيطرة السوق وسيادة النمط التبادلى هو العرضية وهيهات للعرضى أن يخلق محاوره وثوابته ورواسيه.

وإذا انتقلنا إلى الجانب الجمالى فى مفهوم الحداثة لدى **بيرمان** سنجد أن هذا المفهوم قد تبلور جماليا وأدبيا مع بدايات القرن العشرين، وفى معارضة للواقعية والكلاسيكية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومن الغريب أن معظم النصوص الأدبية التى حللها **بيرمان** سواء **لبودلير** أو **جوته**، **لبوشكين** أو **ديستويفسكى**، تعود إلى القرن الماضى. قرن ما قبل ثورة الحداثة كمفهوم جمالى. ولا نستثنى من ذلك إلا دراسته لروايات **أندريه بيلى**، وأشعار **اوزيب مندلستام**، وبعض النصوص الأمريكية الحديثة فالحداثة تحتاج، فى الواقع، إلى تحديدها ضمن إطار تاريخى وإطار مفهومى مميز أيضا.

وهناك قضية أخرى، وهى أن توزيع الحساسية الحديثة، أو الحساسية الحداثية الجديدة، يتفاوت على صعيد الإنتاج الأدبى فى أوروبا - مع أن عملية التحديث ذاتها قد جرت فى معظم البلاد، فما هو السبب فى ظهور أعمال حديثة فى بلد دون غيره؟ ومن المفارقات الهامة فى هذا المجال والتى أخفق كتاب **بيرمان** فى تعليلها، أو حتى رصدها، أن انجلترا، وهى من البلدان الرائدة فى الثورة الصناعية ومجتمع السوق، لم تنتج أى عمل حديث على الإطلاق فى العقود الأولى لهذا القرن بصرف النظر عن استضافتها **لإليوت وعزرا باوند**، أو مجاورتها لأيرلندا **جويس** العظيم. وذلك على خلاف ألمانيا وإيطاليا وفرنسا وروسيا وهولندا أو حتى أمريكا وهذا يعنى أن عنصر الحيز والمكان عنصر هام أيضا بجوار عنصر الزمن.

أما الاعتراض الثالث الذى ارتفع فى وجه مقولات **بيرمان** الشائقة، والذى ينال من قراءته الهامة للحداثة، فإنه ينبع من أنها لاتفرق بين الاتجاهات الجمالية المتناقضة أو بين الممارسات الجمالية التى تنطوى عليها الأعمال الإبداعية ذاتها. ثمة تمايزات شديدة بين الحركات أو الاتجاهات الفنية

التى دائما ماتجمع تحت لافتة الحداثة من رمزية وتكعيبية ومستقبلية وتركيبية وسيريالية وتعبيرية، الخ. فهناك على الأقل خمسة أو ستة تيارات متمايزة ومتباينة من الحداثة فى العقود الأولى من هذا القرن وقد ساهمت معظم الأعمال الفنية والإبداعية التى أنتجتها هذه التيارات فى خلق تلك الاستقطابات التى وصفها بيرمان فى الطروحات الفكرية المختلفة التى حاولت التنظير للثقافة الحديثة بشكل عام.

وقد تكون الطريقة البديلة لفهم أصول ومغامرات الحداثة هى النظر إلى المتغيرات العرضية والتاريخية والثقافية التى ولدت فيها وصدرت عنها وتوجهت إليها بإمعان وتعمق. وهناك فى هذا المجال ما قدمه **لوكاتش** الذى اكتشف وجود علاقة مباشرة بين تغير الواقع التاريخى وطبيعة الأشكال الثقافية التى ولدت فى ظل هذه المتغيرات، لكن تلك قضية أخرى كما يقولون.



جوناثان كلر

ت: السيد إمام

شعرية الرواية ـ ٣

الموضوعة، والرمز Theme and Symbol

لم ينظر البنيويون للموضوعية باعتبارها مجالا منفصلا للبحث. والسبب فى ذلك ببساطة على ما يبدو، هو أن الموضوعة ليست ناتجا لمجموعة محددة من العناصر، بقدر ما هى الاسم الذى نخلعه على أشكال الوحدة الممكن إدراكها فى النص، أو الطرق التى ننجح بواسطتها فى ضم الشفرات المتنوعة معا، وإضفاء التماسك عليها. إن البنى الأساسية للشفرة التخمينية Proairetic كما أوضح نموذج جريماس وليفى شتراوس، موضوعاتية. ويمكن القول بأن الحبكة ليست سوى الإسقاط الزمنى للبنى الموضوعاتية. إن البشر يولدون، ويعيشون، ويموتون فى عالم من المعانى والرموز، ولكى يخلعوا معنى على حياتهم، فى هذه الدنيا، فإنهم يحتاجون إلى توافقات خيالية مع الأصول والنهايات(١).

ولكى نصنع شيئا ما، فإننا نقوم بتحويله إلى قصة حتى يمكن لأجزائه أن تنتظم فى تتابع مرتب. وتظهر هذه البنية الزمنية نوعا من المعقولية التى تعد جوهرية بالنسبة لاشتغال الرواية. ولا نقصد عادة بالموضوعة قانونا عاما تقترحه الرواية أو نوع المعرفة التى تسمح لنا بالتنبؤ بما سوف يقع فى مواقف شبيهة بتلك التى يتم تقديمها. والقبض على موضوعة الرواية هو، كما يشدد و . ب، جالى W.B Gallie فى سياق آخر، أن نتتبع القصة. وتتبع قصة لا يشبه بحال تتبع مناقشة. إن التتبع الناجح لا يستلزم القدرة على التنبؤ بالخلاصة الاستدلالية، وإنما فقط، إحساسا بصحتها ومقبوليتها، إحساسا بـ «العروة الرئيسية للاستمرارية المنطقية» التى تجعل عناصرها معقولة.

سوى أن إنتاج وحدة، وقرار، واستمرارية، هو مسألة استقراء منطقى من عناصر النص، وتعيين وظيفة عامة

لها. ما الذى يعنيه لـ «لويزا»(٢) ضبطها تختلس النظر من فتحة فى خيمة ألعاب الفروسية؟ إن هذا الأمر يعتمد على ما يمثله لنا هذا الفعل، وعلى الكيفية التى توصف بها اتجاهات أسرة «جراد جرايند»: من الواضح أن لويزا «تنحرف عن قانون أبيها». ولكن، هل جريرتها ببساطة تتمثل فى فضولها أو فى فضولها تجاه أشياء محددة؟ ما الذى يدل عليه سحق «فانى أسينجهام» للكأس الذهبية، وهو أحد الأحداث النادرة فى رواية «الكأس الذهبية» The Golden Bowl(٣). إنه مرة ثانية، تعميم لوظيفة الكأس حتى يمكننا أن نخلع على الحادثة بعض الأسماء التى تتراجع «ماجى»، و«فانى» والأمير عن استخدامها. وتتصل مسألة التقدير الاستقرائى بشكل وثيق بمسألة القراءة المركزية، بأى منطق نقوم بالتعميم من موضوع أو حادثة، ونجعلها تدل؟

إن أعرا ف قراءة الرواية، تقدم لنا عمليتين أساسيتين يمكن أن ندعوهما الاستعادة التجريبية والرمزية Emperical and Symbolic Recuperation. وتعتمد العملية الأولى على التقدير الاستقرائى السببى: إذا ما قامت الرواية بوصف الرداء الأنيق لإحدى الشخصيات، فإننا نقوم باستدعاء النماذج النمطية للهوية الشخصية، ونستدل بأنه إذا كانت هذه هى طريقته فى ارتداء ملابسه، فإن ذلك «لأن» هذا الشخص غندور أو متأنق، ونقوم بتأسيس علاقة علاماتية بين الوصف وهذا المعنى الأخير. وعلى الرغم من أن هذا التقدير الاستقرائى يعمل بطريقة أفضل فى الروايات منه فى صيغ الخبرة الأخرى، لأننا نقارب النص مفترضين أن ما تم تدوينه، يمكن أن يغدو ملحوظا ودالا، فإن المعانى المستمدة من الروابط السببية أقل من ناحية ارتباطها بالعرف بشكل واضح، وأصعب فى الدراسة من تلك التى تنتجها الاستعادة الرمزية. وتشتغل هذه السيرورة، فى غياب الروابط السببية، أو حيث تبدو الصلات التى يمكن استدعاؤها غير كافية لتعليل التشديد الذى يتلقاه موضوع أو حادثة ما داخل النص - ، أو حتى عندما نعجز عن معرفة أى شىء آخر يمكن أن تفعله إحدى التفصيلات. وسوف نكون غير راغبين، مثلا، فى افتراض ارتباط سببى بين بشرة تامة أو معيبة وشخصية أخلاقية أو معيبة، غير أن الشفرة الرمزية تسمح بمثل هذه الارتباط وتمكننا من اعتبار الأولى علامة على الثانية. أو، مرة ثانية، ليس هناك ارتباط بين الشوارب والنذالة، بيد أن الشفرة الرمزية لنا تتيح إرساء علاقة علاماتية من هذا النوع.

إن مثل هذه التقديرات الاستقرائية بالغة الغرابة، خاصة وأن القراءة الرمزية، ليست تداعيا حرا، وإنما سيرورة محكومة قاعديا، ومن الصعوبة بمكان إرساء حدودها. ويعد التخبط فى التعامل مع الرموز، أحد أوضح سمات المقالة الركيكة التى يقوم الطالب فى مرحلة ما قبل التخرج بكتابتها. سوى أن القليلين هم الذين أحرزوا تقدما كبيرا فى تفسير ما يتوجب على القارئ تعلمه إذا ما قبل بهذه الهبة. ولم ينجح البنيويون فى تعليل التمييز بين القراءات الرمزية المقبولة، وغير المقبولة. بيد أن عمل بارت فى الشفرة الرمزية، يقدم لنا بالفعل، بعض الاقتراحات بصدد الآليات الأساسية لهذا النوع من الاستعدادات.

والنقيضة Antithesis هى الأداة الشكلية التى ترتكز عليها الشفرة الرمزية. فإذا قدم النص عنصرين - الشخصيات، المواقف؛ الموضوعات، الأفعال - بطريقة توحى بالتعارض، حينئذ، ينفتح فضاء كلى من البدائل والتنويعات «أمام القارئ»[٤] إن تقديم بطلتين، إحداهما داكنة البشرة، والأخرى شقراء، يدفع إلى الحركة تجربة فى التقدير الاستقرائى يعالق فيها القارئ بين هذا التعارض وبين التعارضات الموضوعاتية التى يمكن أن يكشف عنها: الشر/ الخير، ممنوع/ مسموح به، نشيط/ خامل، لاتينى/ إسكندنافى، الجنس/ الطهارة.. ويمكن للقارئ أن ينتقل من تعارض إلى آخر؛ وأن يختبر هذه التعارضات أو حتى يعكسها، ويقرر وثاقتها ببنى موضوعاتية أكبر تضم نقائض أخرى حاضرة فى النص. وهكذا، فإن أول تجليات الشفرة الرمزية فى «ساراسين» تجد الراوى جالسا بجوار نافذة بصحبة مجموعة متأنقة فى جانب، وعلى الجانب الآخر حديقة. ويتم تطوير التعارض كما يحدث غالبا عند بلزاك، بشكل صريح عبر العديد من الطرائق، فى الوقت الذى يتتبع فيه الراوى قراءات رمزية ممكنة: رقصة الموت/ رقصة الحياة، الطبيعة/ الإنسان، البارد/ الساخن، الصمت/ الضوضاء.. ويغدو الراوى ذاته بؤرة هذه النقائض، ويتم قراءة موضعه من النافذة بوصفه أحد الالتباسات الأساسية، وانسلاخا خطيرا: «لقد تجمدت إحدى ساقىَّ بفعل واحد من هذه التيارات الهوائية التى تجمد نصف جسدك من البرد، بينما يشعر النصف الآخر بالحرارة الرطبة المنبعثة من الصالون.»[٥].

إن التعارضات المقترحة فى هذه الفقرة، يتم استبقاؤها واستخدامها، فى المثال الرئيسى التالى للشفرة الرمزية، التقابل بين رجل عجوز مغضن البشرة، وفتاة حلوة صغيرة: «المتصلة بنقيضة الداخل والخارج، الساخن والبارد، الحياة والموت، العجوز والفتاة، والتى تنفصل بفعل أكثر الحواجز صلابة: حاجز المعنى»[٦]. وبجلوسهما متجاورين، يقدمان تكثيفا رمزيا (إنه فى حقيقة الأمر تعارض بين الحياة والموت). سوى أنه عندما تتمطى الفتاة وتلمس الرجل العجوز، فهذا هو «برحاء الانتهاك Paroxysm of transgression». إن فتنتها وصدودها، ورد فعلها المبالغ فيه عندما تقوم بلمسه، تشير إلى «حاجز من المعنى» يؤكد على أهمية الوضع الحصرى، ويقتضى قيام القارئ بقراءة رمزية تستثمر التعارض وتمنحه مكانا فى بنية رمزية أكبر.

إن تأويل تعارض ما، هو بالطبع إنتاج لما يدعوه **جريماس** ببنية المعنى الابتدائية، أى، تشاكل رباعى. وليس من الضرورى أن تتوقف هذه السيرورة عند هذا الحد حيث يمكن للزوج الثانى من العناصر أن يعمل بوصفه منطلقًا لتقدير استقرائى أبعد. والأمر اللافت للنظر، ضآلة ما يمكن الإبقاء عليه من المحتوى الأصلى لهذه التحويلات الدلالية. لقد جادل **ليفى شتراوس** اعتمادا على مدونته الهائلة من الأساطير، بأنه على الرغم من أن الشمس والقمر لا يمكن استخدامهما ليدلا على أى شىء من أى نوع، وطالما أنهما موضوعان فى تعارض، فلا حدود للتقابلات الأخرى التى يمكن لهما أن يعبرا عنها (على الرغم من أن نطاق المعانى المحتملة فى

نص معطى سوف يظل بالطبع مقيدا بشكل حاد)[٧] وَتتبع معظم العمليات الرمزية فى الروايات نماذج الكتابة أو المجاز المرسل - التقدير الاستقرائى عن طريق الجوار أو التداعى هو شكل الاستعادة الرمزية وثيقة الصلة بالاستعادة التجريبية - إلا أن بالإمكان أيضا العثور على أمثلة من التحول الرمزى المميز الذى قام **ليفى شتراوس** بدراسته، والذى يتم فيه ضم مفردتين معا عن طريق إحدى الخواص المشتركة، ثم يتم وضعهما فى تعارض بعد ذلك ليؤشرا لوجود وغياب هذه الخاصية. إن الشواء والطبخ شكلان من أشكال الطهى، ومن ثم فهما ثقافيان، غير أنه يمكن استخدام التعارض بينهما (التعرض المباشر للنار، فى مقابل التعرض للنار عبر وسيط ثقافى، وهو القدر) لكى يعبر عن التقابل بين الثقافة والطبيعة داخل اطار المنظومة الثقافية نفسها. إن الفتاة الصغيرة، والرجل العجوز فى «ساراسين»، كلاهما مخلوق بشرى حَى، غير أن هذا الملمح الدلالى الذى يضمهما معا، يمكن أن يغدو، ربما بسبب حدوث هذا الأمر فعلا فى «الهواء الطلق»، جانبا من جوانب المقابلة عندما يتم تعارضهما: الحياة والموت. ويمكن لرجلين إذا ما تم معارضة أحدهما بالآخر، أن يحملا التقابل بين الذكورى والأنثوى، أو بين الإنسانى والحيوانى. إن مثل هذه العمليات الدلالية غاية فى الغرابة وتستحق دراسة مستقلة دون شك.

وتوحى دارسة **ليفى شتراوس** للشفرات، بأن التأويل الرمزى هو مسألة انتقال من النقيضة الموجودة فى النص للتعارضات الأكثر جوهرية للشفرات الاجتماعية، والسيكولوجية أو الكونية الأخرى. والسؤال الحاسم يغدو من ثم، ما المقصود بـ «الأكثر جوهرية» هذه؟ فى أى اتجاه يتقدم التأويل الرمزى؟ ما هى القيود التى نفرضها على نوع المعنى الذى نكون على استعداد لنسبته للرموز؟ إن **بارت** يتحث عن المعنى بوصفه: قوة تحاول إخضاع قوى أخرى، ومعانٍ أخرى، ولغات أخرى. إن قوة المعنى تعتمد على قدرته على الإدخال فى نظام: إن أقوى المعانى هو ذلك المعنى الذى يستوعب نظامه أكبر عد من العناصر، إلى الحد الذى يبدو فيه وكأنه يحيط بكل شىء جدير بالملاحظة فى الكون الدلالى.[٨]

إن على المعانى الأضعف أن تخلى مكانها للمعانى الأقوى، والأكثر تجريدا، تلك المعانى التى تغطى قدرا أكبر من التجربة التى يتم الإمساك بها داخل النص. ويقترح **بارت** أن يكون مصدر هذه الطاقة - تلك التى يتوجه نحوه التأويل الرمزى - هو الجسد الإنسانى: «إن المجال الرمزى يشغله موضوع مفرد، يستمد منه وحدته (والذى تستمد منه القدرة على التسمية...) وهذا الموضوع هو الجسد الإنسانى»[٩]. إن الجسد، هو محل الرغبة، وجعله الشاغل الرئيسى للمجال الرمزى، مقصود به إيثار تأويلات نفس تحليلية معَينة. بيد أن **بارت** فى الحقيقة يستخدم الجسد والجنس، كما يفعل فى S/Z، «ولذة النص»، بوصفها استعارات لمجموعة من القوى الرمزية. إن النص شبقى من حيث أنه يورط ويعذب دون وصل أو إشباع. ويكون توجهه الأساس صوب موضوع يجذب ويفلت من رغبتى. وجعل الجسد

مركزا للمجال الرمزى هو القول بأنه صورة القوة التى تخضع المعانى الأخرى أساسا. وحتى فى «ساراسين»، حيث يغدو الإخصاء موضوعة صريحة، لا يسمح **بارت** للجسد فى حد ذاته بأن يهيمن على البنية الموضوعاتية، وإنما يجعله واحدا من الشفرات التى يتم فيها تمثيل خطر تدمير التمايزات التى يعتمد عليها توظيف اقتصاديات متنوعة (لسانية، جنسية، مالية)(١٠).

وإذا لم نتمكن من القول بأن التأويل الرمزى يتحرك دائما باتجاه الجسد، فهناك مع ذلك ضوابط حدسية على نوع المعنى الذى نرغب فى إضفائه على الرموز. فإذا أراد شخص أن يؤول المقابلة بين «كرة» و «حديقة» فى السطور الاستهلالية «لساراسين»، بوصفهما تعارضا بين «ساخن» و «بارد»، فإن ذلك سوف يغدو أمرا غير مقنع: ليس طبعا لأن التلازم ليس صحيحا، وإنما لأن تأويلا من هذا النوع، ليس غنيا بما فيه الكفاية بحيث يعد صيغة مناسبة للحقل الرمزى، وقد نقول «لماذا الساخن والبارد؟» ونستطرد من هناك نحو شىء مثل العاطفة الإنسانية، وغيابها، الحياة والموت، الإنسان والطبيعة، لكى نلبى مطالب القوة الرمزية. وربما يعدل ناقد متهور يرغب فى محاولة وصف هذه المطالب، النتائج التى توصل إليها **تودوروف** فى «مقدمة فى الأدب العجائبى» حيث يميز، بعد أن تم له تجميع الموضوعات التى قام بملاحظتها معا، موضوعات الـ «أنا» التى تهتم بـ «العلاقة بين الإنسان والعالم، ومنظومة الإدراك والمعرفة، و «موضوعات الـ «انت»، التى تستغرق «علاقة الإنسان برغبته، ومن ثم بلا شعوره»(١١) وتكمن أهمية هذه المقولات فى الافتراضات التى تشكل أساسا لها: ذلك أن الموضوعات الأدبية يمكن لها دائما، عند أكثر مستوياتها جوهرية، أن توصف بهذه المفردات، باعتبارها مفاهيم عن علاقة الفرد بالعالم وعلاقته بنفسه. والافتراض الذى يتجاوب مع ذلك هو أن إحساسنا بمتى نتوقف عن التعميم طبقا للرموز يتم حسمه عن طريق معرفتنا بالبنى والعناصر التى تندرج فى هذا النموذج الاستبدالى، والتى تستحق بناء على ذلك أن تلعب دور المرمزات. ولعل هذا يفسر السبب الذى يجعل **جريماس** يتحدث عن التأويل الرمزى بوصفه سيرورة لتشييد. «معنمات قيمية Axioliogical sememes مثل نشوة المرتفعات Euphoria Dysphoriaof depths، ومخاوف الأعماق، حيث إن العلاقة الموضوعاتية بين الوعى وموضوعاته مسألة جذب أو نفور، وإن الخبرات الأولية التقويمية التى تقع أيضا داخل مملكة الجسد، هى تلك التى تتعلق بالسعادة والشقاء. ولقد أظهرت **باربارا سميث** Barbara Smith، كيف أن الـ «الإشارات المتعلقة بأى من الوقفات «الطبيعية» لأعمارنا وخبراتنا - النوم، الموت، الشقاء، إلخ - تنزع إلى إعطاء قوة إغلاقية Clos-ural عند ظهورها كملامح نهائية فى قصيدة من القصائد»(١٢) ويبدو محتملا أن تعمل مجموعة مشابهة من التجارب الإنسانية الأولية بوصفها نقاطًا عرفية للتوقف بالنسبة لسيرورة التأويل الرمزى أو الموضوعاتى.

ويقلب **بارت** المسألة على وجهها الآخر:حالما تتوقف سيرورة التقدير الاستقرائى والتسمية، يتم خلق مستوى

من التعليق النهائى (القاطع) Definitive، ويتم غلق العمل، أو تدويره، وتغدو اللغة التى تنتهى عندها التحويلات الدلالية، «طبيعية»: حقيقة أو سر العمل(١٣) لقد اكتشفنا، كما أظهرت اللغة النقدية التعسة، عن أى شىء يدور العمل «حقيقة». وبطبيعة الحال، يخبرنا العمل نفسه أحيانا بالموضع الذى يتوجب علينا أن نتوقف عنده، ويقوم بغلق لنفسه وذلك لتقديم تعليق نهائى وحاسم حول موضوعته، سوى أنه حتى فى هذه الحالة، نكون بغير حاجة للقبول بموضع التوقف هذا، وربما قمنا بمواصلة عملنا لكى نصل إلى مواضع أخرى للتوقف تهيؤها لنا أعراف قراءتنا. وربما نتوقف عندما نحس بأننا قد بلغنا الحقيقة أو موضع القوة القصوى، وليس كل موضع نتوقف عنده، كما يقول **بارت**، هو محل الحقيقة، برغم أن البدائل ليست مستبعدة على نحو متبادل بطبيعة الحال.

وتقوم الكثير من الأعمال بتحدى سيرورة التطبيع هذه، وتمنعنا من الشعور بأن مطاردة القراءات الرمزية طبيعية بشكل ملحوظ. وعلى الرغم من أن أعمالا كهذه تنتمى إلى نوعين مختلفين تماما، إلا أنه يمكن أن ندعوها بالأليجورية عوضا عن الرمزية. إن الأليجوريا ينظر إليها عموما بوصفها شكلا يتطلب تعليقا، وتقطع بعض المسافة باتجاه تقديم تعليقها الخاص، ولكنها أيضا، كما أوضح **كولريدج** فى تعريف مشهور، تشدد على زيف التعليق، والفرق بين المعنى البادى والنهائى:

«ويمكننا من ثم أن نعرف الكتابة الأليجورية مطمئنين، بأنها استخدام مجموعة واحدة من الوسائط والصور، مع أفعال ومصاحبات تتجاوب، لكى تحمل، فى تنكرها، إما خصالاً أخلاقية أو تصورات للعقل حتى أنها ليست بحد ذاتها موضوعات للحواس، أو صوراً أخرى، ووسائط، وأفعالا، وحظوظاً، وظروفاً، حتى أن الفرق يتبدى للعين أو الخيال فى كل مكان، بينما يتم الإيحاء للعقل بالتشابه».

ويتم توظيف سيرورة التأويل فى النص الرمزى لكى يبدو طبيعيا. إن العام، كما ذكر **جوته** فى معرض تمييزه بين الرمزى والأليجورى، قد تم التعامل معه لكى يقر فى الخاص حتى يمكننا تقدير قوته ودلالته دون إغفال لأدق الخصوصيات ومن ثم، نخبر عبرالأدب، كما لا يمل المدافعون عن الرمز من إخبارنا، وحدة عضويةً أو انسجاما نادرا ما يوجد فى العالم: صهر للمتعين والمجرد، للمظهر والحقيقة، للشكل والمعنى. ويفترض احتواء الرمز فى حد ذاته على كل المعنى الذى نقوم بإنتاجه فى تحويلاتنا الدلالية. إنها علاقة طبيعية ينصهر فيها الدال والمدلول بطريقة لا تنفصل، وليس علاقة عشوائية أو عرفية يتم فيها ربطهما بفعل سلطة إنسانية أو عادة. وتشدد الأليجوريا، من جهة أخرى، على الفرق بين المستويات، وتباهى بالفجوة التى ينبغى علينا القفز عليها لإنتاج معنى، وتستعرض بالتالى نشاط التأويل فى كل عرفيته. فإما أن تقدم قصة تجريبية لا تبدو فى حد ذاتها موضوعا مستحقا للانتباه، وتدل ضمنا على أنه يتوجب علينا إذا ما أردنا أن ننتج أنماطا من الدلالة يدفعنا التقليد للرغبة فيها، أن نترجم القصة إلى صيغة أخرى، أو، عوضا عن ذلك، تقدم وجها ملغزا، أثناء

وضعها للعراقيل حتى أمام هذا النوع من الترجمة وتضطرنا إلى قراءتها بوصفها اليجوريا تنتمى للسيرورة التأويلية. ويشتمل النمط الأول على الأمثولة الأخلاقية فى أبسط صورها، حتى اليجورات **دانتى**، و**سبنسر**، و**بليك** المعقدة والممتدة، سوى أنه يتم تعيين وتبرير مستوى التأويل المناسب فى كل حالة، بفعل سلطة خارجية: إن معرفتنا بالموضوعات المسيحية، أو برؤية **بليك** هى التى تمكننا من تعيين المعانى الأليجورية المقنعة. ويقع النمط الثانى عندما تكون السلطات الخارجية ضعيفة أو عندما تعوزنا المعرفة بأيها تستخدم. فإن انطوى العمل على معنى، فإنه يكون اليجوريا، بيد أننا لا نكتشف مستوى يمكن أن يرتكز عليه التأويل وبالتالى، نظل بصحبة عمل، مثل «فينيجانس ويك» Finnegans Wake، و «لوكوس سولوس» Locus Solus، وحتى «سالامبو» Salammbo **لفلوبير**، يتباهى بالاختلاف بين الدال والمدلول، والذى يبدو وكأنه يتخذ من صعوبات أو تكلف التأويل، موضوعته الضمنية. ويمكن القول بأن الأليجوريا هى الصيغة التى تقر باستحالة انصهار التجريبى والمطلق، وبذا، تفض الغموض عن العلاقة الرمزية بالتشديد على انفصال المستويين، واستحالة ضمهما إلى بعضهما البعض اللهم إلا بشكل مؤقت وعلى خلفية من التفكك وعدم الترابط، وأهمية حماية كل مستوى، والارتباط القائم بينهما يجعله عشوائياً. إن الأليجوريا هى وحدها القادرة على صنع الاتصال بطريقة واعية بذاتها وخالية من الإلغاز.

الشخصية Character

إن الشخصية، هى المظهر الرئيسى فى الرواية الذى أولته البنيوية أقل اهتمام، وهى، أقل هذه المظاهر نجاحا فى التناول. وعلى الرغم من أن الشخصية تعمل بوصفها القوة المجمعة فى القصة التخييلية بالنسبة للعديد من القراء - حيث يوجد كل شىء فى الرواية لكى يجلوها ويطورها - فقد مالت المقاربة البنيوية لتفسير هذا المظهر باعتباره تحاملا أيدولوجيا، أكثر منه حقيقة من حقائق القراءة.

وأسباب ذلك ليست بمستعصية على الفهم. فالموقف العام للبنيوية يسير فى اتجاه مخالف لمفاهيم الشخصية والتماسك السيكولوجى القوى. كما أن التأكيد على الأنساق البينشخصية - Interpersonal، والعرفية التى تتجاوز الفرد، والتى تجعل منه فضاء تلتقى عنده القوى والوقائع، أكثر منه جوهرا فردا، تؤدى إلى رفض التصور السائد للشخصية فى الرواية. إن أنجح الشخصيات وأكثرها «حياة»، هى كليات مستقلة مصورة، تتميز عن غيرها بخصائصها البدنية والنفسية. وهذا التصور عن الشخصية، يمكن أن يدعوه البنيوى، أسطورة.

ومن ناحية أخرى، فإنه غالبا ما يتم إدماج هذا الجدل، فى تمييز تاريخى. فإذا كان الإنسان ببساطة، على ما يقول **فوكو** Foucault، طيَّة فى معرفتنا، سوف يختفى فى هيئته الحالية، بمجرد أن تتبدل صورة المعرفة، فليس من المدهش أن تنظر الحركة التى تدعى مشاركتها فى هذا التغيير، إلى فكرة الشخصية الفنية المستقلة باعتبارها استراتيجية استعادية لعصر آخر. إن شخصيات **فرجينيا وولف**، و**فوكنر**، و**ناتالى ساروت**، و**روب جرييه**، لا يمكن تناولها طبقًا لنماذج

القرن التاسع عشر. إنها نتوءات فى البنية اللفظية للعمل ذى الهوية غير المستقرة نسبيا.

وكلتا الحاجتين صحيحة. سوى أنه ربما كان من المهم الاحتفاظ بهما منفصلتين، خشية أن تُحجب هذه الصحة. لقد طرأ تغير على الروايات، ينبغى أن تتم معه المصالحة بين كل من نظرية القراءة وممارستها. إن توقعات وإجراءات التمثل الملائمة لروايات القرن التاسع عشر، بأصولها السيكولوجية الفردية، تخفق أمام أبطال القصص التخييلى المعاصرين معدومى القسمات، أو الأبطال المتشردين للروايات التى كتبت فى أوقات مبكرة، إلا أن فاعلية هذه النصوص الحداثية، بأبطالها المجهولين نسبيا، كما يبدو من الهجوم على الرواية البلزاكية، وبالروح التى أبدتها **ساروت وروب جرييه**، تعتمد على التوقعات التقليدية بخصوص الشخصية التى تقوم الرواية بفضحها وتقويضها. إن ما يمكن أن ندعوه بالأبطال. «الضميريين Pronominal» فى «ثمار الذهب Les Fruits d, or» **لناتالى ساروت**، و«العدد Nombre» **لسولير**، تعمل وظيفيا، ليس باعتبارها صورا شخصية، وإنما باعتبارها بطاقات تنطوى ضمنا، من خلال رفضها أن تكون شخصيات ممتلئة، على نقد لمفاهيم الهوية الشخصية Personality. وفى رواية «مارتيرو Martereau» **لساروت** مثلا، يبدأ البطل الذى تسمى الرواية باسمه على أنه حضور صلب، لكنه مع تقدم الرواية، يأخذ الإطار الصارم لشخصيته، فى التشوش، حتى يبدأ فى التدفق بشكل هادر فى نفس بحر الغفلية، شأن غيره من الشخصيات... إن ذوبان «مارتيرو» هو جوهر الرواية: يتم إقصاء أرابيسك الشخصية أمام عينى القارئ ذاتيهما لكى يخلى مكانه «لدراسة الواقعية الأكثر عمقا للحياة اللاشخصية»، طبقا لعبارات **ساروت** نفسها.(١٤)

وحالما تزودنا بهذا التمييز التاريخ الذى يمكن لنا بواسطته التفريق بين طرق تناول الشخصية، أمكن لنا قراءة العديد من الروايات التى كتبت فى وقت أسبق بشكل مختلف:وعلى الرغم من إمكانية تناول رواية «التربية العاطفية» باعتبارها دراسة فى الشخصية الروائية، ووضع **فردريك مورو** فى المركز، واستخلاص صورة شخصية سيكولوجية غنية من بقية الرواية، فإننا نكون الآن على الأقل فى وضع يسمح لنا أن نتساءل عما إذا كانت هذه هى الطريقة الأمثل للاستمرار فى عملنا. ونجد، لدى مقاربتنا للرواية بهذه الطريقة، كما شكا **هنرى جيمس**، غيابا أو فراغا عند المركز. إن الرواية لا تقدم صورة ذاتية مبتذلة للهوية الشخصية، وإنما تظهر نقصا مميزا فى الاهتمام بما يمكن لنا توقعه باعتباره أهم الأسئلة: ما هى الخاصية الدقيقة، والقيمة المجددة لحب «فردريك» لمدام «أرنو»؟ ولـ «روزانيت»؟ ولمدام «دامبريز»؟ ما الذى أمكن تعلمه، وما الذى تم إخطاؤه فى تربيته العاطفية؟ ويمكننا، قرأء ونقاداً، تقديم الإجابات على هذه الأسئلة، وهذا بالتأكيد ما تقتضينا نماذج الشخصية التقليدية عمله. غير أننا بهذه الطريقة نكون قد ألزمنا أنفسنا بتطبيع النص، وبتجاهل أو اختزال غرابة فجواته ولحظات صمته.

وإذاكان التمييز التاريخى للبنيوية ذا قيمة، فإن نقدها العام لفكرة الشخصية ينطوى بالمثل على ميزة حثنا على

إعادة النظر فى فكرة الشخصيات الفنية «الشبيهة بالحياة» والتى لعبت دورا بالغ الأهمية فى النقد الأدبى. وبمحاولة إثبات أن أكثر الشخصيات المرسومة اكتمالا، وأكثرها فردية، ليست فى حقيقة الأمر أكثرها واقعية، بتحدى البنيوى دفاع الرواية التقليدية الذى يرتكز على افكار الصدق والتحدد التجريبى. ولا نكاد نتشكك فى أن أكثر الصور الشخصية تفصيلا وحيوية هى أكثرها شبها بالحياة، حتى يغدو من الضرورى التفكير فى تبريرات أخرى ممكنة، ونكون فى وضع أفضل لدراسة البراعة التى لا مفر منها فى بناء الشخصيات. «إن الشخصية التى نعجب بها نتيجة للانتباه العاشق، شىء يتم بناؤه عن طريق أعراف عشوائية شأنها شأن غيرها من الأعراف، ولا يبقى أمامنا سوى أن نأمل فى استعادة فن، بالتعرف عليه بوصفه فنًا»(١٥).

إن أية مناقشة للأسس العرفية للتشخيص سوف تركز على حقيقة أن «أبعاد الشخصية التى يقدمها الروائى، يتم تقريرها عن طريق شىء أبعد من عشقه لحقيقة الأشخاص الآخرين.(١٦) إن ما نعلمه عن الشخصيات يختلف اختلافا بينا من روائى لآخر. وعلى الرغم من أن إحساسنا بأن تفاصيل أخرى كان يمكن لها أن تضاف يمثل أهمية فارقة دون شك بالنسبة لانطباعنا عن المحتمل، فإن علينا أن نقرأ الرواية مفترضين أنه تم إبلاغنا بالفعل بكل ما كنا نحتاج لأن نبلغ به: ويكمن المغزى تحديدا فى تلك المستويات التى يركز عليها الروائى. وعندما نتجاوز فكرة التشابه مع الواقع، نغدو فى موضع نتخذ فيه من إنتاج الشخصيات مصدرا للاهتمام. ما هو نسق الأعراف الذى يقرر أفكار الامتلاء واكتمال الفاعلية فى رواية معطاة، أو فى نمط روائى، ويتحكم فى انتقاء وتنظيم التفاصيل؟

إن البنيويين لم يكتبوا الكثير من الأعمال عن النماذج المتعارف عليها للشخصية التى تم استخدامها فى روايات مختلفة. لقد انشغلوا أكثر بتصوير وتهذيب نظرية **بروب** عن الأدوار أو الوظائف التى يمكن أن تضطلع بها الشخصيات «ولأن التحليل البنيوى لم يكن شغوفا بتعريف الشخصية طبقا للأسس السيكولوجية، فقد حاول هذا التحليل، عبر العديد من الفرضيات، أن يعرف الشخصية بوصفها «مشاركا» أكثر منها «كائنا»، إلا أن هذا سوف يبدو انتقالا سهلا من النقيض إلى النقيض، ذلك أن الأدوار التى تم اقتراحها، مختزلة بشكل مخل، وتعتمد بطريقة مباشرة جدًا على الحبكة بحيث تتركنا بصحبة قدر هائل من المخلفات التى ينبغى على التحليل البنيوى أن يقوم بمحاولة تفسير تنظيمها عوضا عن تجاهلها وعدم الالتفات إليها.

لقد قام **بروب** بعزل سبعة أدوار تقوم بها الشخصيات فى الحكاية الشعبية: الوغد، المساعد، الواهب (مقدم الأدوات السحرية) الفتاة التى يتم البحث عنها وأبيها، المرسل (وهو الذى يقوم بحث البطل على القيام بمغامراته)، البطل، والبطل الزائف. ولا يفترض **بروب** اية عمومية لهذه المجموعة من الأدوار. غير أن **جريماس**، نظر إلى هذه الفرضيات بوصفها شاهدا

على أن «عددا صغيرا من المصطلحات العاملية يكفى لتبرير نظام عالم أكبر» ويقوم **جريماس**، الذى يتصدى لتقديم مجموعة من الأدوار العامة أو العاملين Actants، يعمل تقدير استقرائى من بيانه حول بنية الجملة لكى ينتج نموذجا عامليا يشكل، كما يدعى، اسس أى مشهد دلالى، سواء كان جملة، أم قصة. ولا شىء يمكن له أن يكون كلا دالا، إلا إذا أمكن استيعابه كبيئة عاملية(١٧).

ويتألف نموذج **جريماس** من مقولات ست، تم وضعها فى علاقة تركيبية موضوعاتية بالنسبة لبعضها

مرسل ←—— موضوع ←—— مرسل إليه

↑

مساعد ←—— ذات ——→ معارض

ويركز هذا النموذج على الموضوع المرغوب فيه من قبل الذات، والذى يقع بين المرسل والمرسل إليه، وتسقط الذات رغبتها على المساعد والمعارض(١٨). وعندما تصب أدوار **بروب** فى هذا الشكل، نحصل على الترسيمة التالية:

المرسل ← الشخص موضوع البحث ← البطل

↑

الواهب البطل الوغد

← →

المساعد والبطل الزائف

وربما كان الاعتراض المبدئى على هذا هو أن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، لا تبدو حدسيا من نفس الطبيعة الأولية شأن بقية العلاقات. وليس من الصعب الافتراض بأن كل الحكى يتضمن شخصية تسعى إلى شىء، وتلقى مساعدة وتعارضا داخليا أو خارجيا. سوى أن الدعوى بأن المرسل والمرسل إليه يمتلكان الطبيعة الجوهرية نفسها، يتطلب شيئا من التبرير.

إلا أن **جريماس**، لا يقدم شيئا من هذا.

ومما يلفت النظر فضلا عن ذلك، هو أن **جريماس** يعجز، عند هذه النقطة بالذات، عن استخلاص سند تجريبى من **بروب** الذى ينظر إلى تحليله بوصفه تأكيدا لتحليله الخاص. ولا تتجاوب أى من وظائف **بروب** السبع مع وظيفة المرسل إليه، مما يضطر **جريماس** إلى القول بأن الحكاية الشعبية لها خصوصيتها، حيث يكون البطل ذاتا، ومرسلا إليه فى الوقت ذاته إلا أن ذلك سوف يبدو وكأنه يناقض الدعوى بأن المرسل هو الباعث، حيث لايقوم المرسل عموما، بإعطاء البطل أى شىء - إن هذا هو دور المساعد أو والد الشخص الذى يتم السعى إليه، والذى يمكن أن يمنح البطل موضوع بحثه فى النهاية. ومن المحتمل، على ما يبدو، فى ضوء هذه المسألة، أن يحتاج أى شخص يقوم باستخدام هذا النموذج، إلى قدر كبير من البراعة حتى يتمكن من اكتشاف المرسلين والمرسل إليهم المناسبين.

ويزعم **جريماس**، أن هذا النموذج يمكن المحلل من إرساء نمذجة من القصص عن طريق تجميع تلك القصص التى ينصهر فيها نفس الدورين فى شخصية

واحدة مفردة. سوى أن هذه النمذجة لا تخدمنا كثيرا. فمثلا، يحاول **جريماس** إثبات أنه يتم صهر الذات، والمرسل إليه فى الحكاية الشعبية، لكن ذلك قد يكون صحيحا بالنسبة لأية حكاية شعبية يرغب فيها البطل فى شىء ما، يتمكن من الحصول عليه فى آخر الأمر، أو يخفق فى الحصول عليه، ومن ثم، يمكن تصنيف كل الحكايات الشعبية والروايات معا، وتمييزها عن أية قصة يرغب فيها البطل فى شىء ما لأجل شخص آخر. أما التمييز الآخر، الذى يبدو ممكنا، فهو ذلك التمييز بين قصص يكون فيها المساعد والمعارض شخصيتين منفصلتين، وتلك التى ينصهران فيها فى واحدة أو أكثر من الشخصيات المزدوجة. إلا أن هذا اللون من التمييز، يبدو متهافتا. إنه تمييز يقوم على أساس الدرجة، وليس على أساس النوع.

وكل هذه التخمينات غير نهائية أو حاسمة، وحيث لا يقدم **جريماس** الدليل الكافى للكيفية التى يشتغل بها نموذجه فى الواقع، فإننا نأمل فقط فى أن نجلو الأمثلة التى نقوم باستنباطها الصعوبات التى يطرحها النموذج، بدلا من العجز الذى نبديه فى تطبيقه. ويبدو المبدأ وكأنما يريد أن يقول بأنه إذا كان الإبهام المتعلق بشاغلى الأدوار فى رواية معينة يمثل مشكلة موضوعاتية أو قرارا، فإن الصعوبة الناشئة عن تطبيق النموذج سوف تنهض دليلا على صحتها وليس العكس (إن النموذج يحدد موقع مشكلة موضوعاتية بشكل صحيح).فإذا ما كانت الموضوعة من جهة أخرى واضحة نسبيا، وصعب بيانها مع ذلك طبقا للنموذج، فإن هذه الصعوبات سوف تعمل من ثم ضد فرضية **جريماس**. وبالنسبة لـ «مدام بوفارى» يمكن اقتراح: الذات - «إما»، الموضوع - السعادة: المرسل - الأدب الرومانتيكى المرسل إليه - «إما»: المساعد - ليون ورودلف المعارض - تشارلز، ويوتفيل، ورودلف - ولا يبدو هنا أن صعوبة تقرير ما إذا كان «رودلف» (وربما ليون) يمكن النظر إليهما باعتبارها مساعدين فقط، أو باعتبارهما مساعدين وخصمين تتجاوب مع مشكلة موضوعاتية فى الرواية. ويمكن القول ببساطة أن «إما» تحاول أن تجد السعادة مع كل منهما، وتخفق فى ذلك. سوى أنه من الصعب تقرير هذا الأمر بناء على النموذج الذى اقترحه **جريماس**. ويمكن اقتراح نموذج لـ «أوقات عصيبة» على الوجه التالى: الذات - لويزا، - الموضوع - الوجود الصحيح، المرسل - جراد جرايند؟ المرسل إليه لويزا، المساعد - سيسى جوب، الخيال؟ المعارض - باوندربى، ومدينة كوك تاون، ومذهب المنفعة. ويمكن القول بأن «جراد جرايند» معارض بالرغم من حبه لابنته. ومرة ثانية، لا يبدو أن عدم الحسم هذا يمثل مشكلة موضوعاتية. إن الصعوبات تطرأ فقط عندما يتم تقديم مفهوم «المرسل». وسوف يبدو هذا شيئا ضد النموذج.

وعند قراءة رواية من الروايات، فإننا نفترض الاستفادة من بعض الفرضيات العامة المتعلقة بالأدوار الممكنة. إننا نحاول أن نقرر فى مرحلة مبكرة من الرواية أى الشخصيات يتعين أن نوليها أعظم اهتمامنا. وبعد الانتهاء من تعيين إحدى الشخصيات الرئيسية ونقوم بوضع الشخصيات الأخرى فى علاقة معها. فإذا كانت القضية هى محاولة ملء هذه الأدوار الستة لا شعوريًا، ونشر بقية الشخصيات بينها، فلا يسعنا إلا أن نشعر بالأسف لغياب الدليل على صحة هذا الزعم.

أما **تودوروف**، فقد حاول فى «العلاقات الخطرة» Les Liaisons dangeruses أن يستـخـدم نموذج **جريماس** متخذا من «الرغبة»، و«الاتصال» و«المشاركة» محاور ثلاثة للنموذج العاملى -، باعتبارها العلاقات الأساسية بين الشخصيات - ومضى فى صياغة «قواعد» معينة للفعل تحكم هذه العلاقات فى الرواية . مثلا: إذا وقع (أ) فى حب (ب) فإنه يحاول أن يجعل (ب) يبادله الحب. وإذا اكتشف (أ) بأنه يحب (ب)، فسوف يحاول من ثم أن ينكر أو يخفى هذا الحب. ومن جهة أخرى، فإنه يرفض صراحة فى نحو الديكاميرون Grammaire du Decameron الديكاميرون تصنيف **جريماس** الخاص بالعواملactants . ويحاول **تودورف** (كما فعل **جريماس**) أن يتخذ من الجملة نموذجا له لكى يثبت أن «الفاعل النحوى يخلو دائما من خواص داخلية يمكن لها أن تنتج فقط ارتباطها المؤقت بمحمول»(١٩) ويقترح من ثم معاملة الشخصيات باعتبارها أسماء علم تلحق بها صفات معينة أثناء المسار السردى. وليست الشخصيات أبطالا، أو أوغاداً أو مساعدين، إنها ببساطة فواعل لمجموعة من المحمولات التى يقوم القارئ بإضافتها أثناء مواصلة القراءة.

ولا يقدم **تودوروف** دليلا يعزز به هذا الرأى. وعلينا أن نخلص إلى أن السؤال المركزى لايزال مفتوحا: هل نقوم ببساطة، أثناء عملية القراءة، بضم الأفعال actions والصفات Attributes لشخصية من الشخصيات المفردة، ونستخلص منها مفهوما للشخصية والدور، أم، نهتدى عبر هذه السيرورة بتوقعات شكلية عن الأدوار التى يتوجب شغلها؟ هل نكتفى بمجرد ملاحظة ما تفعله شخصية أم نحاول أن نوائم بينها وبين عدد محدود من الفراغات؟ وقد يميل بنا عدم كفاية نموذج **جريماس** لاختيار الإجابة الأولى، إلا أنه من الأفضل دون شك أن نأمل فى إمكانية إنتاج نموذج أفضل للأدوار الوظيفية من اختيار الإجابة الثانية. ويجادل **نورثروب فراى**:

إن كل الشخصيات الشبيهة بتلك التى نقابلها فى الحياة، سواء كانت شخصيات مسرحية أم روائية، تدين باتساقها لملائمة النمط الجذْلى الذى ينتمى لوظيفتها الدرامية. وهذا النمط الجذلى ليس هو الشخصية، لكنه ضرورى لها ضرورة الهيكل العظمى بالنسبة للممثل الذى يقوم بدورها(٢٠).

ولقد صيغت مقولات **فراى** التى تتسم بأنها أكثر وعدا بكثير من مقولات **جريماس**، طبقا للمقولات الأربع النوعية: الربيع، الصيف، الخريف، الشتاء. وفى الكوميديا مثلا، تعثر على التضاد بين المنتقص من قدر نفسه Eiron والدعى Alazon، الذى يشكل أساس الفعل الكوميدى، والتقابل بين البلياتشو Buffoon والجلف Churl الذى يستقطب المزاج الكوميدى. ولكل من هذه المقولات يمكننا أن نعين الشخصيات الجذلية المتعددة، التى تضم شفراتنا الثقافية العديد من نماذجها: فال Senex أو الأب الفظ، وال Miles gloriosus أو المتبجح، والمتأنق او الغندور، والمتحذلق، تندرج جميعها تحت مقولة «الدُّعى» والقضية ليست، كما أوضح **فراى**، قضية المواءمة الدقيقة بين الشخصيات التى تضمها مسرحية من المسرحيات، أو رواية ما، وإحدى هذه المقولات، وإنما تتمثل بالأحرى فى أن هذه النماذج تقوم بتوجيه إدراك الشخصيات وخلقها، وتمكننا من تأليف الموقف الكوميدى وإضفاء دور معقول على كل منها.

وعلى الرغم من أن بـارت لم يقم ببلورة نمذجـة شاملة، على غرار تلك التى وضعها فراى، فإن مناقشته للشخصية والشفرة الدلالية فى S/Z ترتكز على السيرورات التى تتجمع بواسطتها وتؤول اثناء نشاط القراءة، التفاصيل العديدة لكى تشكل الشخصيات. وينتقى بارت، وهو يحلل نص بلزاك، من كل جملة، أو كل مقطع، العناصر التى يمكن النظر إليها باعتبارها إضافة للشخصية انطلاقا من حقيقة أن شفراتنا الثقافية تمكننا من استخلاص الدلالات الضمنية المناسبة التى تنطوى عليها هذه العناصر. وعندما يتم إخبارنا بأن ساراسين الشاب «يمارس عمله بحماس منقطع النظير» وبأنه فى مشاجراته مع اقرانه «يعض إذا كان الطرف الأضعف»، يغدو بمقدورنا تمثل هذا الحماس وشطط الـ «منقطع النظير» هذا مباشرة بوصفه سمات لشخصيته، إلا أن «النص» يتطلب تأويلا: فيمكن تناوله بوصفه «شططًا» طبقا لقواعد القتال العادل، او بوصفه «أنوثة» طبقا لأنماط ثقافية وسيكولوجية اخرى[٢١] وتعد سيرورة تسمية الدلالات الضمنية هذه التى صاغها فى شكل يمكن استخدامها فيه فيما بعد، فارقة بالنسبة لسيرورة القراءة.

والقول بأن ساراسين «نشط وخامل بالتبادل»، يدفع القارئ إلى العثور فى شخصيته على شيء هارب أو منفلت ويستأدبه تسمية هذا الشيء. وبهذا تبدأ عملية التسمية:إن القراءة هى النضال من أجل التسمية، إنها إرغام جمل النص على تحمل تحويل دلالى[٢٢]. ومثل هذه التسمية تكون دائما تقريبية وغير مؤكدة. إننا ننزلق من اسم إلى اسم كلمـا طرح النص مـلامح دلاليـة إضافية،ويدعونا لتجميعها وتأليفها. Reculer de nom en a partir de la butee significante (التراجع من اسم إلى اسم، مدفوعين بزخم الدلالة) تلك هى سيرورة التجميع Totalization التى تتضمنها القراءة[٢٣] وعندما ننجح فى تسمية سلسلة من النوى الدلالية، ينبنى نموذج، وتتشكل شخصية. إن ساراسين مثلا، هو ملتقى الفوضى، والقدرة الفنية، والاستقلال، والعنف، والإفراط، والأنوثة، إلخ[٢٤] ويهيئ اسم العلم لونا من الغطاء وتاكيدا بأن هذه الصفات، المتجمعة عبر النص كله، يمكن أن تتعالق مع بعضها البعض، مكونة كلا أعظم من مجموع أجزائه «يسمح اسم العلم للشخصية بالوجود خارج الملامح الدلالية، الذى يشكل مجموعها مع ذلك تلك الشخصية بطريقة كلية.»[٢٥] ويمكن اسم العلم القارئ من التسليم بهذا الوجود.

إن السيرورة التى يتم بها انتقاء وتنظيم النوى الدلالية، محكومة بأيدولوجيا الشخصية، وبالنماذج الضمنية للتماسك السيكولوجى الذى يشير إلى ما يمكن إعتباره سمات للشخصية، وكيف تتعايش هذه السمات وتشكل كليات. أو، على الأقل، أى السمات يمكن أن تتعايش دون مشقة، وأيها تتعارض بالضرورة بطرق تولد التوتر والغموض. وتستمد هذه الأفكار بالطبع، وإلى حد ما، من خبرة غير أدبية، سوى أنه لا ينبغى علينا أن نستخف بالمدى الذى تمثل به هذه الأفكار أعرافا أدبية. والنماذج التى يستشهد بها فراى مثلا، تعتمد فى تماسكها وفاعليتها، على حقيقة تولدها من خبرة أدبية أكثر منها خبرة تجريبية. وبالتالى، فهى أكثر تنظيما وأكثر قابلية للمشاركة فى إنتاج المعنى. وإذا كانت إحدى وظائف الرواية هى إقناعنا بوجود عقول أخرى، فعلى هذه الوظيفة أن تعمل بوصفها مصدرا لأفكارنا عن الشخصية، ويمكننا أن نجادل مع سولير بأن الخطاب التخييلى قد غدا حكمتنا الاجتماعية المجهولة الرسم،

وأداة إدراكنا للآخرين، والنماذج التى بواسطتها نحولهم إلى أشخاص(٢٦) .

إن نماذج المتبجح، والعاشق الصغير، والتابع الماكر المغرم بتدبير المكائد، والحكيم، والوغد، - وهى نماذج متعددة القوى ذات مدى متنوع - تعد جميعها، برغم دورها خارج الرواية، إبنية ادبية تبشر سيرورة إنتقاء الملامح الدلالية لشغل أو منح محتوى لإسم علم، وبإمكاننا استخلاص ملامح جديدة أثناء القراءة ومواصلة استنتاج ملامح أخرى، ذلك أن شخصية من الشخصيات ليست ببساطة، كما يقول **تودوروف**، خلطا للملامح وإنما هى «مجموعة غائية أو موجهة» مبنية على النماذج الثقافية.

وإذا أردنا أن نفهم عملية الشفرة الدلالية، فسنحتاج إلى خطاطة أكمل للنماذج الأدبية العليا التى تزودنا بصيغها الإبتدائية الخاصة للتماسك، وحتى يتم ذلك، فإن الشفرة تظل إلى حد بعيد جدا، مفتوحة النهاية. وتستطيع، بمجرد ظهور الإطار العام لشخصية من الشخصيات عبر سيرورة القراءة، اللجوء إلى أى من اللغات التى تم تطويرها لدراسة السلوك الإنسانى، ونبدأ فى بنينة النص طبقا لهذه الشروط. والسمة الدلالية Seme، كما شدد **بارت**، ليست سوى منطلق ذى معنى جاد، وليس بإمكاننا التنبؤ بما يقع فى نهاية الطريق - «إن كل شىء يعتمد على المستوى الذى تتوقف عنده سيرورة التسمية»(٢٧). إلا أنه يتعين على الأقل أن يكون بالإمكان إجمال التوجهات التى يسير فيها المعنى، والصيغ العامة لتقدمه.

وهنا، كما فى مواضع أخرى، لاتقدم البنيوية نموذجا مكتملا لنظام ادبى، ولكنها قدمت على الأقل، عبر المشكلات التى قامت بطرحها، والصيغ التى اهتمت بها، إطارا عاما يمكن للفكر المتصل بالرواية بوصفها شكلا سيموطيقيًا أن يتشكل داخله. وبتركيزها على الطرق التى تمتثل بها وتقاوم وقعاتنا، ولحظات نظامها وفوضاها، وفاعلية تعرفها وتشوشها، تفتح البنيوية الطريق لنظرية فى الرواية تكون سجلا لمتع القراءة ومصاعبها. وعوضا عن الرواية بوصفها محاكاة، سيكون لدينا الرواية بوصفها بنية تفاعل مع الصيغ المختلفة للتنظيم، Ordering، وتمكن القارئ من فهم الكيفية التى يدرك بها العالم.

هوامش

(١) (Introduction a l,analyse structurale des recits, P. 14)

(٢) بطلة رواية «أوقات عصيبة» لديكنز (م).

(٣) رواية **هنرى جيمس** المنشورة عام ١٩٠٤.اسبنجهام، احد شخصيات الرواية.(م)

(٤) S/ZP. 24

(٥) ibid, P . 33

(٦) ibid, P. 71

(٧) Le sexe des astres, P . 1168

(٨) S/Z, P.160

(٩) S/Z, P. 220

(١٠) S/Z PP.221- 2

(١١) P. 146

(١٢) Poetic Closure, P.102

(١٣) S/Z P.100

(١٤) Heath, The Nouveau Roman, P. 52

(١٥) Price, The Other Self, P. 293

(١٦) ibid, P. 297

(١٧) Semantique structurale, PP. 173- 6

(١٨) ibid, P. 180

(١٩) P.28

(٢٠) Anatomy of Criticism, P. 172

(٢١) P. 98

(٢٢) P . 100

(٢٣) P. 100

(٢٤) P . 197

(٢٥) P. 197

(٢٦) Logiques P . 228

(٢٧) S / Z, PP. 196 - 7

تصويب

وقع فى العدد الماضى من إبداع خطأ فى اسم كاتب المقال النقدى عن (زمردة أيوب لبدر الديب) فورد الاسم **فكرى رزق** وصحته **السيد فاروق** .. ولذا وجب التنويه.

متابعات
شعر

ستيفن سبندر، أو محاسبة النفس

لم يكن شاعراً فقط، بل أكثر من ذلك: سيد اكسفورد الجنتلمان كان كاتب مقالات وروائيا وكاتب مذكرات من مستوى عظيم، وكان فى كلمة واحدة «أوروبياً».

رحل ستيفن سبندر. هذا ما حدث تماما. وكان ذلك يوم الأحد ١٦ يوليه فى لندن، عن عمر يبلغ ستة وثمانين عاما. (انظر صحيفة الموند ١٨ يوليه). وقد كان آخر شخصية عظيمة من تلك المجموعة من الشعراء والكتّاب الشبان الذين جمعتهم أكسفورد منذ الثلاثينيات حول و.هـ.أودين، وماكنيس، وديى لويس وإيشيرวود. وهكذا، فإن قائمة اسماء الوفيات أنهت - فى انجلترا على الأقل - الجوانب الماسية اللامعة والحلقات التى تشكل «مهنة أدبية» لم تكن تنقصها البراعة والبريق: مهنة الشاعر، أو الشاعر العظيم الذى أعلنت فيرجينيا وولف منذ ١٩٣٣ أنه يتميز بـ «الدقة الرقيقة»، وكاتب المقالات والروائى. والأستاذ والناقد. والرجل ذو التأثير، الذى جعلته مميزاته يحصل فى البيون على لقب النبالة - الذى يستحقه عن جدارة، لكن فضلا عن ذلك، فإن السير ستيفن سبندر - كما يمكن أن نسميه: رجلاً عصرياً تماما فى جوهره. كان على غرار بوسويل من قبل، أو لنأخذ اسماً أقرب إلينا: كان مثل أندريه جيد، أو يونجر.

فالتاريخ الفكرى وأيضا السياسى والاجتماعى، لتلك القارة الأوروبية فى فترة ما قبل الحرب مباشرة، وكذلك أحلام وطموحات ومظاهر الشطط أو الضلال لدى جيل تلك الفترة، وجدت فى قلم سبندر كاتب ذكرياتها العظيم. وهذه الدقة التى تناولها بها، وهذا الاهتمام الذى يشبه الوسواس، بأن يقول الحق حتى لو كان تافها، شاركت فى أن تجعل من أعماله فى السيرة الذاتية تحفاً حقيقية. وقد عاتبوه على هذه المغالاة أحيانا فى

بعض قصائده، لأنها وصلت إلى درجة السخرية من نفسه بالمعنى الدقيق للكلمة، وإلى درجة عدم إخفاء أى دوافع تحكم أفعاله مهما كانت مؤسفة أحيانا، والاعتراف بالصعوبة المعقدة لكن أيضا مع العقم الجزافى وراء هذا الاختيار السياسى أو الجمالى أو ذاك فى أعماله التى وصفها فى السيرة الذاتية.

فهل تلك «الغفلة» الخفية، هى السبب فى عدم الصفح غالبا عن الكتاب الذين يسمون منتمين؟! هل لأن الأدب الانجليزى المرتفع الجودة، لم يؤخذ مأخذ الجد حقا فى فرنسا، التى تجهل أودين ووندهام لويس، وذلك لحساب المنتجين الكبار للقصص؟... لقد احتاج الأمر إلى انتظار أكثر من أربعين عاما، لكى يترجم في فرنسا «عالم داخل العالم» بعنوان: «سيرة ذاتية: ١٩٠٩ - ١٩٥٠»[١]. دع الكلام هنا عن قصائده التى لم تنشر منها إلامجموعة مختارات صغيرة[٢]، وكان ستيفين سبندر قد سافر بمناسبة ظهور سيرته الذاتية، وأخذ يرد على الأسئلة التى يوجهونها إليه بروح متباسطة مع قليل من الاشمئزاز، متنقلا من بارات الفنادق إلى صالات المحاضرات، بملامحه الطويلة التى تشبه هيكل طائر منحنى الظهر تحت شعر كث شديد البياض. وكان إذ ذاك اقل «حضوراً» من اى وقت آخر، وهو يسترجع الشخصيات التى تتخلل كتابه ذاك: فيرجينيا وولف، أو ت .س . اليوت، واللادى اوتولين موريل (التى لا مفر منها)، أو أندريه مالرو.

وكان يبدو أن هؤلاء كتب عليهم أن يكشفوا ضعف شبابه، فى تواضع لم يكن فقط تواضع الكبرياء، بل كان ايضا ذا رنين يشبه وسواس الفكرة الثابتة. وسواس الأسلوب.

ولد ستيفين عام ١٩٠٩، فى أسرة من البرجوازية المثقفة والليبرالية وتحكى سيرته الذاتية «عالم داخل عالم»، بأسلوب من التعاطف المختلط بالسخرية، عن طفولته المتأرجحة: بين أب تقهره المسائل الأخلاقية،و ام يمكن اعتبارها هستيرية. وهذه الأم ماتت عندما كان عمر ستيفين اثنى عشر عاماً. وتنحدر الأم من أسرة من اصل يهودى المانى - وهو أمر كان موضع صمت دقيق فى المنزل. ولم يستوعب ستيفين ذلك الأمر فى وعيه، إلا بعد وفاة أبيه بعام واحد - حيث كان عمره إذ ذاك ستة عشر عاماً. وحكايته عن هذا الموضوع، هى مثال غير عادى، يعبر عن «منهجه»، وعن بساطته الجادة وطابعه الدقيق الذى يجعل كتابه «عالم داخل عالم» كتابا على نفس مستوى أهمية «يوميات» أندريه جيد أو ليوتو. كتب يقول:

«فى المعهد، حيث كان يهود هامبستيد عددين، بدأت اقول لنفسى أن عندى المزيد من الطابع المشترك مع هؤلاء الأولاد ذوى الإحساس والألطف والانطوائيين، أكثر مما عندى من طابع مشترك مع الانجليز المتعالين القساة والمفتوحين على الآخرين. فطبيعتى كانت تخفى جرحاً، وميلا إلى كراهية الذات وإثارة الشفقة على الذات. كانت تخفى حزنا كامناً ودائماً، يضم أحيانا انهزامية روحية، كانت تبدو غريبة حتى بالنسبة لى - فى الوسط الإنجليزى الذى أعيش فيه. ويجب أن أعترف، بأننى - رغم عدم كونى أبدا من أعداء السامية - فقد كنت أحتقر سمات معينة في تكوينى تبدو

سـمـات يـهـودية، وأن طريقـتـى فى النظر إلى الإنجليـز، كـانت تتـخـذ تقريبا فى بعض الأحيان شكل الحب لسلالة أجنبية».

وهذه السيرة الذاتية، ستمتد فى «يوميات: ١٩٣٩ ـ ١٩٨٣»[٣]، تعبيراً عن رغبته فى الشمول و«الاكتمال» ـ على حـد تعـبيـره. وهكذا تجـرى الأربعون سنة الأولى من حياة رجل، بهـذه الدرجـة من الاهـتـمـام بالشك ومـحـاسـبـة الذات، مع هذا الرفض للكلام القاطع، وهذا التعلق بالفـهم. إن هذه هى سنواته فى أكسـفـورد، ولقـائه مع أودين، والانحـراف إلى ألمانيا فى مرحلة ڤيمار، وإيشير وود، واسـتـشـعـار الكارثة، والشـذوذ الجنسى والحرب الإسبانية، والشعر ومـواخـيـر برلـين، وأخـيـرا الحـرب والزواج. ثم الكتب والكتب.

فـوق كل مـوضـوع من هذه الموضوعات، نجد التوازن الدائم بين الاختـيـار الثابت والانتمـاء والاتجاه الواضح، وبين مـا يبدو أنه كان غير مـسـمـوح به إلا بصـعـوبة فى تلك الأوقـات الثـقـيلة جـدا، وهو: ذكـاء الاختـيـار الآخر واسـتـقـلال النغمة والأسلوب. أى الرغـبـة فى أن يكون شـاعـراً، أولا وقـبل أى شئ، ومـثل هذا الطمـوح، تكون له دائمـا نتـائج غـريـبـة. من ذلك، الانقطاع عن الماركـسـيـة. وحـدث ذلك بوضـوح، مـبكر جـدا، منذ مـا بعـد الحـرب مباشرة. لكن المهم أن عمله سيبقى، بينما أعمال كثيرة أخرى ستذهب. ثم إنه فى مـثل تلك السيـرة الذاتية، أكـثـر مما فى الأبحـاث التـاريخـية الثـقـيلة، يمكن أن نقـرأ التـاريخ «الحقيقى» للحرب الإسبانية التى خاضها المثقفون التقدميون (وليس المقـصـود تحـبـيـذ ذلك لدى هواة الإثارة السياسـيـة). وفيها يمكن أن نشـعـر أيضـا كـيف كـانت ألمانيـا مـحطمـة خـاضـعـة، وكـيف يمكن للشـبـاب أن يخـفى بعض أهوائه. وبهذا كله، يمكن أخيرا أن نتـعرف على سـيـد جنتلمـان مـات منذ قليل، ولم يعد يوجـد اليوم احـد مـثله إلا نادرا. رجل كان يوصف فى الماضى بأنه «أوروبى».

هنرى ميشيل جوتييه
ت: أ.م

الهوامش:

(١) ترجمة جوييم فيلليتيف ـ نشر بورجوا ١٩٩٣.
(٢) مجموعة مختارة من القصائد بعنوان «نظرة». ترجمة جان ميجيرن، تقديم هنرى هيل. نشر ديفرانس، أوريه (باللغتين)، ١٩٩٠.
(٣) ترجمة هوبير نيسين، وساشا مان، وسيلفان فانو. نشر «اكت سود»، ١٩٩٠.
* هذا وقد نشرت أيضا في بورجوا عام ١٩٩٠، وعند ١٠/١٨ فى ١٩٩١، رواية تحت التكوين بعنوان «المعبد» ترجمة جوييم فيللنيف.

متابعات
سينما

مهرجان الإسماعيلية الدولى الرابع للأفلام التسجيلية والقصيرة

شهدت مدينة الإسماعيلية الهادئة فى الفترة من ٢ وحتى ٣٠ يوليو مهرجانها الرابع الدولى الرابع للأفلام التسجيلية والقصيرة.

وقد جاء المهرجان هذا العام مثيراً للجدل - فى جوانب عدة - منها التنظيمى ومنها الفنى البحت.

على الجانب الفنى - شهد المهرجان عروضاً أثارت الجدل حتى قبل عرضها كالفيلمين المصريين - صبيان وبنات ليسرى نصر الله وحاجز بيننا - للمصرى «خالد الحجر».

وكان صبيان وبنات قد عُرض فى ثانى أيام المهرجان وسبقته

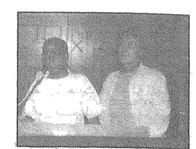


الفيلم المصرى صبيان وبنات



الفيلم المصرى غربة السيدات

ضجة حول الفكرة الجريئة التى يتناولها نصر الله وهى ظاهرة الحجاب الذى شاع فى مصر وعلاقته بالحب والحياة بين الصبيان والبنات وتراوحت الآراء بين من يرى أن الفيلم - فخ سينمائى جميل ، وأنه يندرج تحت بند بيع التخلف بينما ركز البعض على ديانة المخرج - المسيحى - متسائلاً هل يستطيع التصدى لقضية إنسحاب الفتيات المسيحيات للترهبن؟! بينما رأى آخرون أنها جراة كبيرة تُحسب لنصر الله وليس عليه أولاً لكونه أول من يتصدى لمثل هذه الفكرة وثانيا لديانته بالطبع وبعيداً عن كل هذا ... أعتقد أن مشكلة الفيلم الحقيقية ليست فى قضيته ولكن فى طبيعة التناول.

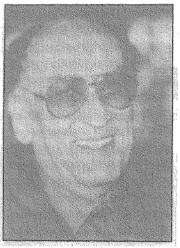


قيس الزبيدى المخرج العراقى الذى كرمه المهرجان

فنصر الله يتصدى لمشكلة خطيرة ولكنه يعالجها بسطحية وأحيانا بإستخفاف - هناك فرق بين البساطة والسهولة - هذه هى المشكلة الحقيقية للفيلم وقد نال الفيلم جائزة أحسن فيلم فيديو من جمعية النقاد ليس لجماله أو حتى لجرأته بل فى ظنى لإنه كان أفضل الأسوأ فيما عُرض تحت بند أفلام الفيديو وهى وسيط جيد نرجو أن يتطور ليرقى لمستوى السينما الحقيقية ولا يكون فقط مجرد تقليعة

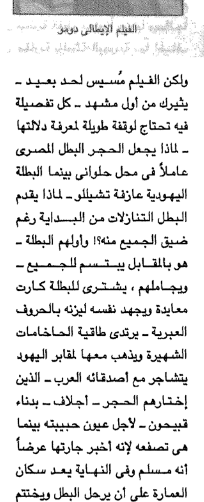
الفيلم الثانى الذى أثار الجدل حتى قبل عرضه هو فيلم : حاجز بيننا للمخرج خالد الحجر وهو ما دعى إدارة المهرجان لتأجيل عرضه لما قبل نهاية المهرجان بيوم.

والفيلم هو مشروع التخرج للحجر من كلية السينما ببريطانيا - وسبق عرضه فى مهرجان الفيلم اليهودى بلندن منذ شهور ويدور حول قصة حب مستحيلة بين شاب مصرى وفتاه يهودية - ورغم الهجوم الضارى على الفيلم قبل وبعد عرضه إلا أن قرار عرضه كان صائباً من إدارة المهرجان على الاقل لنتعلم كيف نواجه مشاكلنا ونحول الشتيمة إلى نقاش صحى مهما كانت درجة إختلافنا مع الآخر.



فؤاد التهامى المخرج المصرى الذى كرمه المهرجان

وليس هناك غضاضة فى قصص من هذا النوع - لإنها تحدث يوميا حتى داخل إسرائيل نفسها - ولو أن المخرج تناولها من وجهه نظر إنسانية - لما أثارت حفيظة أحد ولكن الفيلم مُسيس لحد بعيد - يثيرك من أول مشهد - كل تفصيلة فيه تحتاج لوقفة طويلة لمعرفة دلالتها - لماذا يجعل الحجر البطل المصرى عاملاً فى محل حلوانى بينما البطلة اليهودية عازفة تشيللو - لماذا يقدم البطل التنازلات من البداية رغم ضيق الجميع منه؟! وأولهم البطلة - هو بالمقابل يبتسم للجميع - ويجاملهم ، يشترى للبطلة كارت معايدة ويجهد نفسه ليزنه بالحروف العبرية - يرتدى طاقية الحاخامات الشهيرة ويذهب معها لمقابر اليهود يتشاجر مع أصدقائه العرب - الذين إختارهم الحجر - أجلاف - بدناء قبيحون - لأجل عيون حبيبته بينما هى تصفعه لإنه أخبر جارتها عرضاً أنه مسلم وفى النهاية يعد سكان العمارة على أن يرحل البطل ويختتم



الفيلم الإيطالى دومو

الفيلم بالجارة اليهودية والمصعد يرتفع بها وحسن المصرى يدنو لها بقلة حيلة بينما الخلفية أغنية حب عبرية.. وبعيداً عن القصة - جاء الفيلم متواضعاً للغاية على الجانب الفنى وكان خالد الحجر - الذى قام ببطولة الفيلم مهزوزاً وبدنيا وساذجاً مقارنة بالممثلة اليهودية مما أضاف بُعدا جديدا من عدم التكافؤ بينهما .

١٠٠ عام على مولد السينما

خصص المهرجان يوم الخميس ٧/٢٧ للاحتفال بمئوية السينما وهو الاحتفال الذى بدأ منذ اليوم الأول للمهرجان بالملصق الذى يحمل عنوان «سينما توجراف لوميير» وهو اسم أول جهاز للعرض السينمائى إخترعه الأخوان لوميير قبل ١٠٠ عام وفى هذا اليوم عرض المهرجان الأفلام التى إلتقطها لوميير فى مصر ويبلغ عددها ١٨ فيلما قصيراً مدتها جميعها ١٦ دقيقة وتم إلتقاطها ١٨٩٦ كذلك عرض المهرجان فيلما ممن أرشيف السينما التسجيلية المصرية وهو فيلم زال الشر - الذى أخرجه صلاح أبو سيف ثم فيلم تسجيلى جميل إسمه ذكريات وأشواق السينما المصرية



الفيلم السودانى «إنسان»



الفيلم التركى كوزا «الشرنقة»

إخراج محمد شعبان وهو أشبه برثاء لفن السينما فى مصر ولتاريخ السينما المصرية الذى تُباع علب أفلامها القديمة وأجهزتها النادرة كخردة تطؤها الأقدام ولا تجد من ينقذها.

ومن اللفتات التى تُحسب للمهرجان احتفاؤه باسمين رحلاً حديثاً عن ساحة الإبداع أولهما وأكبرهما - المخرج المبدع عاطف الطيب الذى قدم الكثير للسينما المصرية حيث عرض له المهرجان فيلمين تسجيليين حققهما فى بداية مشواره هما جريدة الصباح ومقايضة.

كما إحتفى المهرجان بإسم الراحل مجدى أحمد المخرج الشاب الذى توفى فى أول أيام ٩٥ قبل أن يتم الثلاثين وكان هو الآخر منذورا لحياة حافلة بالإبداع لولا أن طالته يد القدر قبل سفره لإيطاليا بأسبوع لإستكمال دراسته السينمائية.

وعرض له المهرجان فيلميه الوحيدين : أوكازيون ، بيت جدى .

أما التكريم فقد كان المهرجان محدداً وذكياً إذ قصره على إثنين فقط من كبار مبدعينا التسجيلين هما المصرى - فؤاد التهامى الذى ظل واحداً من رموز السينما التسجيلية الملتزمة فى مصر وذلك بعرض ٦ من أفلامه منها ٥ قديمة كما عرض المهرجان للتهامى فيلما واحد حديث نسبياً هو شارع قصر النيل ومن هذه الأفلام المعروضة - على إختلافها يتضح أسلوب التهامى

الرهيف ـ الواعى ، الجميل والملتزم فى آن معاً .

أما الثانى الذى كرمه المهرجان فهو المخرج العراقى الأصل المتعدد الجنسيات قيس الزبيدى وهو مهما إختلفنا حول جنسيته لا نختلف أبدا حول كونه فلسطينى الهوى ـ اعتبر منذ البداية أن القضية الفلسطينية هى قضيته وكرس إبداعه للدفاع عنها ـ عرض المهرجان للزبيدى فيلمين هما:

بعيداً عن الوطن ، شهادة الأطفال الفلسطينيين فى زمن الحرب وكلا الفليمين يجسد برهافة بالغة مأساة الشعب الفلسطينى من خلال لغة سينمائية متميزة .

كذلك أسعدنا فوز فيلمين من أفلام التحريك وهما الفيلم الإيطالى دومو ٦ دقائق جائزة لجنة التحكيم والروسى المعرض ٣ دقائق جائزة أحسن عمل أول وكلاهما يتميز بالخفة والطرافة منضماً إليهما فيلم روسى ثالث هو جاجارين ٣,٣٥ دقيقة ـ والذى أعيد عرضه مرة أخرى بُناء على رغبة الحضور ـ والأفلام الثلاثة رغم بساطتها تحمل فكراً عميقاً وروحاً إنسانية شديدة



حسن التلمسانى



جون فينى

التميز وبخاصة دومو وبقدر ما تميزت أفلام التحريك العلمية بمستوى عال حتى أكثر من أفلام التسجيلية العادية فقد جاءت أفلام التحريك المصرية متواضعة المستوى. ومع ذلك وعلى الجانب الآخر جاءت الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة للمخرجين المصريين ـ ومعظمهم من شباب معهد السينما حديثى التخرج ـ مفاجأة سارة لرواد المهرجان لما تميزت به من أفكار جديدة ـ صياغات راقية فنياً ومستوى يبشر بمستقبل أفضل ـ لو أنهم لم يستسلموا لشروط السوق ـ لصناعة السينما فى مصر. والملاحظ ـ وهذا ليس غريبا ـ أن كل عروض الشباب هى مشاريع التخرج الخاصة بهم من المعهد وبعضها حصل على جوائز من مهرجانات سابقة.

من هذه العروض فيلم هانى خليفة عربة السيدات ، خالد عزت : أبيقورى الجسد والروح سعد هنداوى : زيارة فى الخريف ـ وهو الفيلم الذى تمكن من الفوز بجائزة لجنة التحكيم لأفضل فيلم روائى قصير .

والجائزة وإن ذهبت لفيلم هنداوى إلا أنها تحية لخريجى معهد السينما وحافز لهم على الاستمرار فى نفس الطريق.

كذلك كان جميلا من المهرجان أن يهتم بالأفلام الأفريقية وهو ما يجعلنا نقف على التطور الذى صارت إليه هذه السينما على حداثتها النسبية من الأفلام الأفريقية

الافتة للنظر الفيلم السنغالى القصير الرمز ٧ دقائق وهو بالمناسبة حصل على جائزة أحسن فيلم روائى قصير.

كذلك جاء الفيلم السودانى «إنسان» مفاجئاً للحضور - تحمس له البعض بشدة بقدر ما نفر منه البعض كذلك وعلى كون الفيلم يحتاج لإعادة مونتاج إلا أن به مشاهد غاية فى التعبير - وهو يحكى قصة شاب قروى يخنقه العوز ويدفعه للسرقة ولكنه يقبض وتُقطع يده على الطريقة الشرعية - ومع ذلك فالمخرج لا ينفذ مشاهدة بفجاجة - بل برقة وشجن كان يستحق معهما جائزة.

وتلزم الإشارة إلى فيلم من أجمل ما عرض بالمهرجان وتمكن من الحصول على جائزة أفضل فيلم تمثيلى طويل من جمعية النقاد قبل إعلانه كأحسن عمل روائي قصير أول فى لجنة التحكيم الرسمية بالمهرجان وهو الفيلم التركى كوزا أو الشرنقة - ٢٠ دقيقة - وهو شريط أبيض وأسود حوار تقريبا تميز بالجمالية العالية حتى أن كل مشهد كان لوحة فنية بحد ذاته.

على الجانب التنظيمى يُحسب للمهرجان إصداره لثلاث نشرات عربية وإنجليزية وفرنسية .

كذلك يُحسب له إضافة تجربة ساعة الفيديو والمقصود بها الترويج للفيديو كوسيط جديد يساهم فى إثراء عملية الإبداع.

وكذلك تخصيص يوم كامل للإحتفال بمئوية السينما وأيضا .. الإحتفاء باسمى عاطف الطيب ومجدى أحمد الراحلين .. بما يمنحه بُعدا بانوراميـاً على المشهد السينمائى ككل.

أما ما يُحسب على المهرجان تنظيمياً فهو وجود أفلام فى المسابقة الرسمية غير مترجمة أصلاً - أو مترجمة للغة الفرنسية والتى لا تعتبر لغه شائعة فى مصر - مما افقد عدداً كبيراً من الحضور القدرة على المتابعة - والمتَّبعَ فى هذه الحالات أن يشترط على الأفلام المشاركة فى المسابقة الرسمية أن تكون ناطقة بالإنجليزية أو مترجمة إليها. المشكلة الثانية التى أزعجت الكثيرين هى إلغاء عروض المقاهى والميادين وفى ذات الوقت مع الناس من دخول قاعة العروض بما يعنى قصر المهرجان على فئة المتخصصين وهو ما يفقده صفته الجوهرية - ومع أننا نفهم وجهه نظر منظمى المهرجان فى عروض الشوارع إلا انه ما كان يجب إلغاءها حتى يتم إيجاد بديل يمكن الناس العادية من مشاهدة أحد الأجناس السينمائية التى لا يتوفر رؤيتها رغم أهميتها ورسوخها على أن دورة هذا العام - وبرغم كل مثاليها تبقى جميلة وناجحة بفضل كم الأفلام الهامة التى عُرضت فى المهرجان وأولها فيلم الإفتتاح الذى يعتبر عرضه إنجازاً من إدارة المهرجان وهو فيلم ينابيع الشمس - إنتاج ١٩٧٠ وإخراج الإنجليزى جون فينى وتصوير المبدع حسن التلمسانى وهو الفيلم الذى يعتبر أجمل ما أنجز على الإخلاق عن نهر النيل.

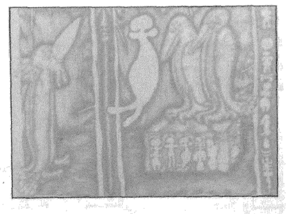
هالة لطفى

حمدى عبد الله
ومومياوات السهم والمنقار

يثير الفنان المصرى **حمدى عبد الله**، بمعرضه الأخير الذى أقيم بقاعة أخناتون بمجمع الفنون بالزمالك، تأملات خصبة، وملاحظات مهمة، تفتح الباب واسعا للنقاش والتفسير والتأويل، ولأننى أرى النقد دائما أقواسا مفتوحة للسؤال بأكثر مما هو دوائر مغلقة بالإجابات. فلعل القيمة الكبرى لهذا المعرض الممتاز هو فيما يثيره من الأسئلة ويقترحه من التأويلات.

دلالة الشكل:

فأولا.. لفت نظرى هذا الاقتصار، أو الاكتفاء الزاهد بالأبيض والأسود فى كل لوحات المعرض «التى بلغت ستين لوحة عددا». وهذا الزهد اللونى ينبع فى هذه الأعمال، من روح متصوفة تجهد للوصول إلى الجوهر وملامسة العمق الدفين، وكأن الفنان لايريد أن تقف بينه «وبيننا» وبين هذا العمق وذلك الجوهر بهرجة لونية، أو انخطاف للعين بمتعة الألوان وحضورها المشبع فى ذاتها. هو ابتداء يقف بنا موقفا متقشفا، يهيئ الروح للدخول فى مناخات متجردة، متصوفة، تخلع عن نفسها بهرج الحياة وزينتها، ومن ثم كان من الطبيعى أن يلعب «الخط» دوره البطولى فى هذا الاختيار، ليس باعتباره فقط محددا للشكل ومؤطرا للحالة، وإنما باعتباره البنائى والمعمارى للقوى والكيانات والشخوص التى تخلق هذه الحالة الزاهدة وتبلورها فى نسق تشكيلى. والخط هنا - وهذه قيمة هذا الفنان - لايلعب دورا أحاديا، وإنما تتعدد أدواره، وتتباين فعالياته، من مجرد التحديد الخارجى للشكل مرة، إلى خلق الشكل نفسه من الداخل، إلى الإمساك الكلى بعناصر العمل، باعتباره - الخط - المساهم الأساسى فى «تكوين» الصورة. والفنان يستجلب ببراعة هذا «الخط» فى مختلف تجلياته، وشتى تنويعاته. فهو يتمايل حينا وينحنى ويتداخل فى منطق عضوى، ويستقيم أحيانا ويتعامد ويتقاطع فى منطق هندسى واضح، خالقا تلك العلاقة الديالكتيكية بين الهندسى والعضوى.





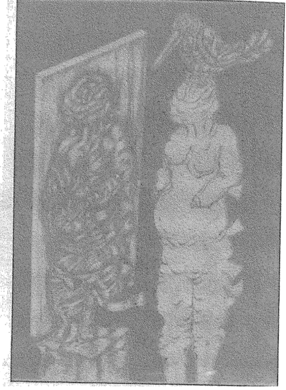
الخط فى هذه الأعمال هو سيد الموقف، وربما لأن الفنان يدرك أنه يمنح الخط فى أعماله تلك البطولة المطلقة. فقد آثر ألا يشوش على حضوره وعلى حيازته الدور الرئيسى بالألوان، حتى لا تشاركه البطولة مقومات أخرى، ولا تزاحمه عناصر مباينة فى سيطرته على العمل واستبداده به. ومع أن هذا الاختيار عادة مايكون مغامرة لايقبلها إلا فنان متمكن وقدير «وتبقى مغامرة برغم التمكن والقدرة» إلا أن الفنان كان أهلا لها، وعمله كان جديرا باختياره.

وعلاقة الشكل بالخط فى هذه الأعمال، ليست علاقة تابعة كما قد يتبادر للوهلة الأولى، وكما قد يوحى كلامنا الآنف. وإنما هى علاقة متكافئة، فالخط ليس مجرد مؤطرٍ للشكل أو محدد له، والشكل بالمثل ليس مجرد كيان أوجدته حركة الخط من العدم. وإنما هناك هذه الرؤية الكلية المتضامة التى جعلت من الخط والشكل لاعبين ماهرين يتوقف تسجيلهما للهدف فى المرمى على تعاونهما وبراعتهما معا فى خلق هذه الحالة الكلية الواحدة المتوحدة على مسطح اللوحة.

النور والظلمة:

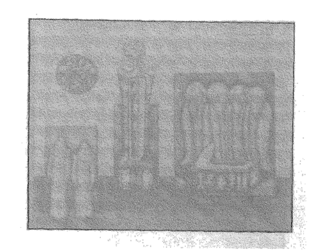
والأبيض والأسود هنا، لابد أن يحيلنا ـ بغض النظر عن الموضوع ـ إلى تاريخ هذه الثنائية، وإلى تراثها المتطاول، لدى العديد من الشعوب والحضارات القديمة، وإلى هذا الصراع المحتدم الذى مازالت آثاره ماثلة حتى اليوم فى الشعر والأدب والفن. هذا الصراع القديم بين آلهة النور وآلهة الظلمة، بين الخير والشر، بين العدل والظلم، وباختصار بين الليل والنهار. ربما منذ إنسان الكهف الحجرى الأول حتى الآن. يتبدى هذا الصراع ماثلا وقائما طيلة الوقت. تتباين تجلياته، وتتنوع أشكاله ولكنه يبقى جوهريا، هو صراع النور والظلمة، الأبيض والأسود، ومن هنا دلالة هذا الاختيار بالذات من الفنان. فالصراع لم ينته بعد مهما كانت الأشكال البراقة التى يرتديها، والأثواب العصرية التى يختفى وراءها، والأقنعة الملونة التى تجمله. إلا أن تنحية كل هذه المظاهر

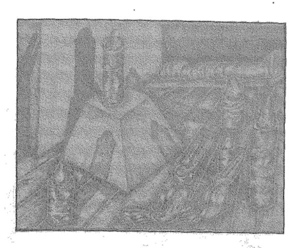




عنه، وتعريته من كل هذه المبهرجات يكشف عن أن هذا الوجود مازال محكوما بهذا القانون الأزلى نفسه. بل أن له نفسه سمات وملامح هذا الصراع القديم نفسه، الحجرى، الطوطمى، البدائى، تحكمه التابوهات نفسها وتحركه النوازع الوحشية نفسها.

وكأنى بالفنان يرتدى نظارة خاصة ذات قدرات اختراقية معينة «وكأنها من أشعة إكس» يضعها لا على عينه فقط، وإنما على أعيننا نحن أيضا، فنعرى الأشياء من ألوانها، ومن مظاهرها السطحية الأولية، ونعرى الواقع من بهرجاته واصطناعاته، ونعرى زماننا من أشكاله المنمقة المحذلقة المعاصرة لنخترق كل ذلك واصلين إلى العمق.. إلى الجوهر، لنكتشف أن الإنسان المعاصر مازال هو الإنسان البدائى. وأن معتقداته وأفكاره شديدة العصرية ليست إلا قناعا يخفى أكثر الأفكار تخلفا وأشدها بدائية، وأن صراعاتنا المهذبة إذا أزيح عنها الستار، لاتختلف عن صراع رجل الغابة القديم، أو جدنا البدائى، وأن معتقداتنا مازالت - رغم العلم والتكنولوجيا - تنتمى فى جزء كبير منها إلى عقائد وممارسات وقناعات وأعراف وعادات متخلفة





جدا وربما شديدة الجهل ولكنها تتحكم فى سلوكنا وتوجهنا رغم ذلك.

نعم. هذه رؤية.. لايمكن إلا أن تكون بالأبيض والأسود. ولابد لها أن تصل إلى النخاع شكلا ومضمونا إلى الداخل الجوانى العميق. وهى فقط لاتخترق أكفان المومياوات حتى نرى المومياء المكفنة فى الداخل رغم أكفانها وكأنها وسيلة إيضاح، وإنما نرى حتى التلافيف الداخلية للجسد المشوه والتعاريج الباطنة للمخ، وهذا الحضور الدائم والمتمازج لهذا الطائر الخرافى، الغريب، الحكيم، المتأمل. الذى يتبدى فى المشهد باستمرار، كالشهادة أو كاللعنة أو كالحكم، هذا الطائر الذى لايبدو - نهائيا - مغتربا عن هذا السياق الغرائبى والتغريبى فى وقت معا.

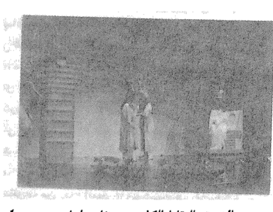
«وكل إنسان الزمناه طائره فى عنقه». أو «كان على رءوسهم الطير» كأنه تلك الروح التى غادرت الجسد، ووقفت على مبعدة تتأمله وترثى له. هو فى حالة علاقة ما باستمرار وفى مختلف لوحات المعرض مع الشكل، ليس الإنسانى وإنما «المومياوى». ويلعب منقار هذا الطائر الغريب دور السهم فى لوحات أخرى. فالسهم هندسيا هو المنقار عضويا. وهما معا الإشارة الدائمة والإدانة القائمة والعلاقة الواضحة الغائمة وراء إبراز أبعاد هذا العالم الذى بقدر غرابته وسحره وإشاراته البعيدة «القريبة»، يكون إمتاعه وجماله.

ماجد يوسف

أوبرا أوزيريس المقامية وحق إعادة تفسير الموروث الأسطورى

لقد شغلت المجتمع المصرى، منذ أزمنته المبكرة، ككافة المجتمعات الأخرى، قضيتا الوجود والموت، فحاول أن يقدم تفسيره لهما، فابتدع حولهما الأساطير، التى تقدم رؤية خيالية لعالم واقعى، وتصيغ فى بنية رمزية معطيات معاشة، فالعلاقة الغامضة، وغير المفسرة علميا وقتذاك، بين ثورة الطبيعة، وجريان النيل، وتجدد الزرع، وظهور الشمس، وخسوف القمر، واختفاء الإنسان موتا، كان لابد على هذا المجتمع أن يعيد صياغة هذه العلاقة (الغامضة)، فى بنية إبداعية، تفك مغاليق غموضها، وتمنحها دلالات، يسهل عليه تقبل مدلولاتها.

من بين هذه الأساطير المفسرة لعالمى الوجود والموت، أسطورة «أوزيريس» - أوزير أو أوزيرى -، والتى تم التقاط الكثير من تفاصيلها من «متون الأهرام»، و «كتاب الموتى» و «بردية رامسيوم الدرامية» و«أسطورة حورس فى ادفو».. الخ، وقد اكتسبت على مر تداولها خلال التاريخ المصرى بأكمله أبعاداً وتفسيرات متعددة، وانتقلت إلينا هذه الأسطورة وتفسيراتها المختلفة عبر علماء (أجانب) من المانيا وانجلترا وفرنسا، خاصة دريتون وزيته وفرمان، وعالجها دراميا



أكثر من كاتب ، نذكر منهم **توفيق الحكيم ورافت الدويرى** و**عبد العزيز حمودة** و **عصام عبد العزيز** وأخيراً العرض المسرحى، المصاغ فى قالب «الأوبرا المقامية»، والذى كتبه . **نداء أبو مراد**، وصاغ بعض أغانيه شعراً **مردوك الشامى**، وأخرجه بتميز على مسرح الهناجر د. **هناء عبد الفتاح**.

ومن زمن الانكسار إلى زمن المرارة والأمل فى الانعتاق، تظلم صالة المشاهدين، ليضاء فضاء مسرحى، تغلفه الزرقة حتى منتهاه، وتنبثق على يساره شجرة، تعلق عليها ملابس التمثيل، يلتقطها المؤدون كى يدخلوا بها إلى عالم الأسطورة المستدعى، داخل مركز

الهناجر للفنون، بواسطة المخرج الدائم التجريب د. **هناء عبد الفتاح**، وعبر نص د. **نداء أبو مراد** الغنائي الموسيقى، وحسنا اسمياه بـ «أوبرا مقامية»، فهو بالفعل ينتمى لفن الأوبرا الغنائى أكثر من انتمائه لفن المسرح الدرامى، كما أنه يعد خطوة هامة وجريئة على طريق صياغة عمل أوبرالى عربى، يعتمد على التكوينات النغمية العربية القديمة، متجاوزة تجربة ترجمة نصوص الأوبرات الغربية إلى اللغة العربية، مع الاحتفاظ بالبناء الموسيقى الغربى، كما فى تجربة الراحل **عبد الرحمن الخميسى** فى الستينيات.

وعلى متن مجموعة متنوعة من البشارف، ذات الإيقاعات المتمهلة، وداخل سينوجرافية تحتوى على شجرة ثابتة على يسار المشاهد أسماها النص بشجرة المعرفة، ويتبادل الحضور عمود (دجد) باعتباره رمزاً لاحتواء جسد أوزيريس (أوزيرى) ودلالة على بعثه، وكرسى العرش المتصارع عليه، ثم سفينة العبور للعالم الآخر.. داخل هذه المساحة السينوجرافية ينطلق الحدث (الدرامى) محكيا ومغنىً، وبادئا باللحظة المعروفة: الغياب، غياب «الرجل الأخضر»، كما أسماه **توفيق الحكيم**، إنه (المعلم) الذى «يرشد الشعب إلى عالم النور»، وإذا كانت غيبة «أوزيريس» عند **عبد العزيز حمودة**، قد طالت لسنوات عشر، دون معرفة أسباب الخروج، وإن عرفنا بنتائجه، فإن غيبة «أوزيريس» (أوزيرى) فى عرضنا الحالى، والتى وقفت عند السنة التاسعة، قد حددت سببا لهذا الغياب، وهو الهروب بعد فعلة آثمة، فقد مارس الحب مع أخته الأخرى «نفتيس» (نبطى)، زوجت أخيه «سيت» (شيت)، وبذر فى أحشائها بذرته، لقد خان زوجته، وهرب عندما بدات علامات الحمل تظهر على (نبطى)، وخشيت هى أن يفتضح أمرها أمام زوجها (شيت)، فهربت بحملها عاراً وخجلا، لتضع فى السر ابنها «أنوبيس» (أنوبى)، وعندما تعلم (إيزى) بحقيقة غياب زوجها تلعنه، بعد أن كانت تنتظر عودته ليسود برضابه جسدها الأبيض، هى تلعن الزوج الخائن فيه، لكنها تشتاق للعاشق داخله، لذا تظل تهفو إليه، بينما هو قد خرج «معذبا وكئيبا، يعطى الخصوبة عالما وشعوبا»، ويزرع الآفاق «عشقا وعلما»، إنه رسول العناية الإلهية للعالم، يحمل بقلبه العذاب، وعلى ظهره اللعنة، وينشر الحب والخصوبة فى كل مكان، وإن كنا لانعرف لماذا يصفه رجل الفكر «طاحوت» بأنه خرج «معذبا وكئيبا ...»، فالعذاب أمر وارد بسبب خطيئته مع زوج أخيه، أما أن يخرج «كئيبا» فهو أمر غير مبرر من داخل سياق النص المبدع، وهو ليس بصاحب (الوجه الكئيب) أو «القبيح» واقعيا، وحتى ، ولو كانت ضرورة الصياغة الشعرية قد دفعت صاحبها لإضافة صفة الكآبة هنا، فهى أيضا غير واردة، وكان من الممكن أن يقال مثلا إنه خرج «معذبا وحزينا...» ولاينكسر البيت ويتهدم الكون.

وبالرغم من أن عذاب «أوزيرى» جاء نتيجة الأخت/ زوج الأخ، إلا انه لم يتوقف عن عشق العالم وإخصابه، واضعا ذاته فى مواجهة «شيت»، الذى يؤكد فى جملة تقريرية أن «الموت خاتمة الحقائق كلها/ والحب وهم... والحياة ملهاة»، ويعلن أن الجميع قد سقط حين سقط «أوزيرى».. لقد سقط (المعلم) فى الخطيئة الكبرى، ولذا فلابد من التكفير، كى يمكن إنقاذ العالم، بالفهم المسيحى المهيمن على العمل بأكمله، سقط «أوزيرى» فى الخطيئة،

فسقط الكل عقبه، غاب الرجل عن المكان، فـامـاتت المرأة/ الأخت/ الزوجة نفسها، فماذا يحدث حين يعود، بعد أن سئم الرحيل؟.. يعود «أوزيرى» دون مقدمات من هذا (الهناك) الغامض، ويقول فى أول ظهور له على المسرح: «قطعت مصر وجلت العالم الأبدى»، وهو مايشى بأنه كان فى مملكة الموتى، فإذا كان الأمر كذلك، أدركنا سبب قبول «إيزى» الموت، كى تلتقى بزوجها المحبوب فى (العالم الأبدى)، وإن لم ندرك فى الوقت ذاته سبب اقتران ثمار شجرة المعرفة بالموت، فشجرة المعرفة فلسفيا وأسطوريا، هى الشجرة المانحة لأسرار الحياة، وثمارها هى الكاشفة أمام الإنسان غطاء المجهول ومايخبئه، ومع عودة «أوزيرى»، واكتشافه موت زوجه ومحبوبته «إيزى»، يشكو ذاته ويلعن جنبه، ويأخذ من «شيت»، «بسذاجة العشاق»، كأس المنون، من الشجرة الغامضة المعنى، ويموت هو الآخر، داخلا بإرادته عمود (دجد)، الذى أتى به «شيت» وفتحه كالناووس، وساعده على الولوج إليه، ويغيب «أوزيرى» موتا، فتستيقظ «إيزى» عائدة من غيبوبتها المميتة إلى أرض الواقع، لقد افتداها «أوزيرى» بحياته وروحه، فعادت لتعلن للجميع انها «... إيزى الكبرى، ما كان، مايكون، ماسيكون، إلى الأبد»، لقد اضحت الطبيعة المتجددة الغامضة فى آن، ومامن إنسان بقادر على رفع برقعى» متصفة بذلك بالصفة ذاتهاالتى خلعها عليها **توفيق الحكيم**، حين شبهها بسميتها «شهرزاد» فى مسرحيته المعنونة باسمها.

تعود «إيزى» من غيبتها، لتتلقى، ونتلقى معها، ماتسرده أختها «نبطى» عما حدث فى ظلمة تغيير المشاهد، عن وضع «أوزيرى» فى العمود/ التابوت، وقذفه للنهر فالبحر، وماسارت به «سفينة النور فى عومها المجيد»، مضيئة الكون باكمله، فتتحول «إيزى» إلى طائر تبحث عن رجلها فى «العالم الضارى»، وينتقل بنا المكان إلى أرض جبيل الفينيقية، والزمان إلى زمن الأساطير البابلية والآشورية والفينيقية والإغريقية، وتذوب الشخصيات الفرعونية فى أخرى، فيصبح رجل الفكر «طاحوت» الإله القمرى البابلى «سن» ويضحى رجل العلم «أنوبى» الإله الشمسى الكنعانى «أشمون»، وتمسى الأخت «نبطى» الربة «عشتار»، التى عشقت «أدون» ـ أو «أدونى» بمعنى السيد، والذى حمل اسم «ادونيس» عند الإغريق ـ وقد ارادت «عشتار» أن يكون كما هو «رجلا جميلا واعيا وحنونا»، بينما ظن هو أنها تريده «رب الورى/ صلبا عتيا عظيما قادرا وحرونا»، وبين تضارب تصور كل منهما لما يريده الآخر منه، فقدته «عشتار»، وكما هى هو فى شخصية إله الشمس البابلى «تموز» ـ والذى هو أسطوريا زوج عشتار ـ، وتمزج المسرحية بين الشخصيتين، وتجتزئ حكاية تحول دم «أدونيس» النازف بفعل خنزير برى، بإرادة ربة الجمال العاشقه أفروديت إلى زهرة شقائق النعمان، تجتزئها المسرحية، وتنقلها من «أدونيس» إلى «تموز»، مازجة بينهما و «أوزيريس» الذى عثرت «عشتار» بتابوته سابحا فى البحر، فحملته إلى بيتها، وليس ملك بيبلوس كما فى الأسطورة الفرعونية، ووضعته إلى جانب عمودها، حتى جاءتها «إيزى» لتحمل تابوت «الأخضر إلى الأرض السمراء».

وعلى أرض الوطن، تساير المسرحية الأسطورة، فتحمل «إيزى من روح «أوزيرى» ويباركها رجل الفكر، ويمزق «شيت» جسد الزوج، فيبدأ القمر المعلق بدراً فى سماء

المسرح فى الاختفاء تدريجياً، حتى يصبح محاقاً، فتسود الظلمة المكان، لكن الزمن يمضى، والفتى «حور» يشب عن الطوق، و«إيزى» وأختها و«طاحوت» و «أنوبى» يواصلون البحث عن (كل) أجزاء «أوزيرى»، حتى يكتمل، ويعود القمر بدراً فى السماء، وتعلن «إيزى» أن العرش المسلوب سيعود يوماً، وأن مادمره «شيت» سيبنيه «حور»، ولكن ولكى يعمّد الثائر القادم لثأر أبيه، لابد من مروره برحلة التطهر عبر تجارب الهواء والماء والنار، بعدها ينقض «حور» على «شيت» بسيفه، ويضربه ضربة تخصيه، فتنزعج «إيزى» - ربما لأنها ترفض مبدأ الإخصاء - وتقف فى وجه ابنها، وتعمل على تطبيب جسد «شيت» مما يغضب «حور» فيضرب بسيفه تاجها ويوقعه أرضاً، صارخاً وموجهاً كلامه إلى الأب المغتال : «أوزيرى»! إنى ابنك الثائر حور، جئت كى أخلصك من خيانة حواء».

لقد أصبحت «إيزى» فى دفاعها عن عدم إخصاء الأخ «شيت» فى نظر الابن (خائنة)، كما كان «أوزيرى»، فى فعلته لتخصيب الأخت «نبطى»، فى نظر الزوجة (خائناً)، ولكن بدلا من لعن «حور» لأمه، أو قتله لعمه «شيت»، يقعى على ركبتيه، طالباً منه أن يأخذ حياته، بعد أن اهترأت نفسه، وعجز عن المواجهة والانتصار على الشر، فيكتفى «شيت» بأن يقتلع عين «حور» بمفتاح الحياة، فيضع «طاحوت» بين يدى «حور» عين الإله «رع» المفتوحة، والتى يحملها هذا الأخير نحو المومياء.

غاب «أوزيرى» فعلا، وانتصر الشر، وعجز «حور» عن تحقيق الثأر والقضاء قضاء مبرما على الشر، واكتفى بأن يترك مهام الحياة، ليدخل طاهراً إلى صلب الأسرار المقدسة.

وينتهى هذا العمل الأوبرالى المسرح بنبرة تشاؤم قادمة من رحم الأسطورة والتاريخ القديم إلى أرض الواقع، أو منطلقة من الزمن الحاضر لزمن قادم، تعترف أن «مصر صورة للسماء» و «إسقاط على الأرض لنظام الأشياء السماوية»، إلا أن زمنا قادماً تترك فيه الكلمة الطيبه أرض مصر، مقامها القديم، عائدة للسماء، وتاركة إياها مغطاة بالقبور، ولن يبقى من عرفانها «سوى أخبار غامضة، غير مصدقة و «كلمات محفورة والأفق نور»، ورغم تفسير د. **هدى وصفى** فى دفاعها عن العرض - الجمهورية ٩٥/٦/٢٦ - بأن «مغزى هذا الكلام أن المصريين القدماء كانوا أصحاب نظام روحانى وفكرى رائع، وأنه، مع مرور الزمن، قد نسى الناس هذه المذاهب ولم يعودوا يرون سوى الآثار الحجرية الباقية، دون فهم معانيها وإدراك وظيفتها الروحية»، رغم ذلك تظل هذه الكلمات المتشائمة والتى ينتهى بها العرض، تطن فى أذن المشاهد، مؤكدة له أن الكلمة الطيبة قد غادرت أرض مصر، وعلينا إما أن نعيدها من (السماء)، أو نبحث عنها فى بلدان أخرى، وأننا لم نعد نملك سوى القبور والكلمات المحفورة على الأحجار، أما العلم والمعرفة والحكم فقد توارت مع «أوزيرى» فى تابوته، والشجاعة والثأر والثورة، قد انهزمت مع هزيمة «حور» على يد «شيت» ودفاع «إيزى» عن الأخير.

لقد اقتحم عرض د. **هناء عبد الفتاح** المتميز فن الأوبرا، فقدم تجربة ناجحة بمقاييس الاقتحام، واجترأ على الموروث، فأثار ما أثاره من ردود فعل متباينة، تحسب له أكثر مما تحسب عليه، وقدم لنا فى النهاية نموذجا من الأعمال الإبداعية التى تثير القضايا، ولاتمر فى حياتنا مر الكرام.

حسن عطية

كامل أيوب
وشعر الحساسية المصرية

بالرغم من أن الشاعر الراحل **كامل أيوب** الذى ودّع دنيانا منذ أسابيع قليلة لم يصدر له إلا ديوان واحد، خرج إلى الوجود عام ١٩٦٦، هو «الطوفان والمدينة السمراء» فقد كان شاعرا كبيرا بحق، وواحدًا من كوكبة جيل الريادة، الذين أثروا حياتنا الشعرية بعطائهم المتميز، وأحسب أنه ترك من القصائد المنشورة وغير المنشورة ما يملأ عدة دواوين، ولاشك أن هذه الدواوين حين ترى النور فى يوم، لا أظنه بعيدا، ستكشف للأجيال التى لم تعاصره، ولم يقدر لها أن تقف على تجربته الإبداعية كاملة، إلى أى مدى كان **كامل أيوب** شاعرا متعدد الآفاق، متميز الأسلوب.

وإذا كانت تجربة شاعرنا الراحل متشعبة الاتجاهات، فسأقف على جانب واحد من جوانب هذه التجربة، آثرت أن أطلق عليه شعر الحساسية المصرية، ويمثل هذا الاتجاه ظاهرة فنية تتجلى بشكل بارز فى عدد غير قليل من قصائد **كامل أيوب**، وإن كانت تكاد تستوعب كل تجربة شاعر آخر من جيل الريادة هو «**مجاهد عبدالمنعم مجاهد**» الذى أصبحت هذه الظاهرة تطبع شعره كلّه بطابعها الخاص.

وتتبلور هذه الظاهرة فى مجموعة من الملامح الفنية يحقق بروزها فى النص الشعرىّ خاصية تنفرد بها الشخصية المصرية فى مجال التعبير والإبداع، بحيث لاتخطئها الذائقة اللماحة، والتى تتمثل فى هذا الحسّ الشعبى، إلى جانب معجم خاص، وطريقة فى المجاز والتخيل يكاد ينفرد بها المزاج المصرى عن غيره من شعوب أمتنا العربية.

وفى استقصائى لهذه الظاهرة فى شعر **كامل أيوب**، وقفت عند ست قصائد فى ديوانه «الطوفان والمدينة السمراء» وهذه القصائد

الست هى: «مـوال، مـريض حب، نبوية، الهدية، بقية اللحن، وحم».

لنقرأ معا هذا المقطع من قصيدة «موال»، وأترك للقارئ تَلَمُّس ملامح الحساسية المصرية فيه:

يا حارس البستان

عندى عليل يعجز الطب يبة
من زمان

ويدّعى العراف أنه يطيب

بقطرة من ماء زمزم

وجرعة من ماء نيلنا الحبيب

وشمة من ناضر الرمان

يتـحـقق فى هذا المقطع أكـثـر العناصر التى تشكل هذه الظاهرة:

طريقـة السـرد كـمـا تتمـثل فى الحدوتة المصرية، ثم استحياء المأثور الشعبى فيما يتعلق بالداء والعلاج، إلى جانب تجلّى الروح المصرية في طريقة صياغة الجملة ونسق التعبير، علاوة على المعجم المصرى الشعبى.

وننتقل إلى قصيدة أخرى هى «مـريض حب» التى يسـتـوحـيـهـا شاعرنا الراحل من بعض المرددات الريفية.. يقول فى هذه القصيدة:

قلب المحب لايهدا ولاينام
وللهوى أحكام

يغ رقنى وبحـ ره الطامى
بلاقرار

مدّ يديك أوقف التيار
فانت جار

ان لم تكن تجـ ود باللقـ ا
وبالكلام

أنعم بواجب السلام
أنا طريح الفرش

للصـ بح مـ ا أرحت الجنب مـ ا
غمضت

إن الحساسية المصرية، تتحقق إلى جانب الجو العام الذى يسود القصيدة فى مثل هذه الإشارات: «قلب المحب لايهدا ولاينام - وللهوى أحكام - أنعم بواجب السـلام ـ أنا طريح الفـرش ـ للصـبح مـا أرحت الجنب .

وكما تبرز الحساسية المصرية بطرائقها في التعبير والتصوير فى هذه القصـيـدة، تتجلى فى بقـيـة القصائد، مثل قصيدة «الهدية» التى تستوحى الحدوتة الشعبيـة التى يخطب ود «ست الحسن والجمـال» فيها شخصيات: الأمير والفقير، حـيث يقـدم لهـا الأول «ألف ناقـة محملة، وكنز تبر ليس يعرف الزوال» ولا يقدم لها الثانى غير حبه وعشقه للحـيـاة والغناء والطرب، ومع ذلك تفضله «الجميلة» على الأول، كـمـا يتـواتر فى الحكايات الشـعـبـيـة المصرية التى تنحاز دائما إلى صف الفقراء والمطحونين.

أمـا قـصـيـدة «بقـيـة اللحن» فتستحضر إلى الذاكرة تلك الحكاية الشـعـبـيـة التى تتـردد فى الريف المصرى حول البطل الشعبى «حسن المغنواتى»:

فتى نحيل شاحب سطوط

تعرفه بأسرها كل قرى أسيوط

وبعـد فليسـت هـذه الصـفـحـات القليلة دراسـة لشـعـر **كـامل أيوب،** وإنما هى إطلالة سريعة على جـانب واحد من تجربته الإبداعية المتعددة الروافد، والتى يحتاج كل جانب منها إلى دراسات ودراسات..

وحـسـبى أن أقدمـهـا إليـه هدية متواضعة من أحد رفـاق دربه، ولعل بعض المفاتيح التى قدمتـهـا فى هذه السطور تغرى الدارسين بولوج عالم **كـامل أيوب الشـعـرى الثـرى،** والكشف عما فيه من كنوز الإبداع.

عبدالمنعم عواد يوسف

متابعات
شعر

الإنســان.. والشاعــر عبدالله السيد شرف

رغم أننى لم ألتق الشـــاعـــر عبدالله السيد شرف إلا مـرتين، فقد امتدت صداقتنا لأكثر من عشر سنوات، وكانت تزداد عمقًا يومًا بعد يوم من خـــلال الرســائل التى كنا نتبـادلـهـا، وإن كـانت رسـائله أكـثـر حرارة، ثم اكتشفت مع مرور الأيام أن هذا كان دأبه مع أصدقائه الذين لا حصر لهم والذين كان يهون عليهم متاعب الدنيا التى لا راحة منها، ولم يكن يسـمح لنفـسـه أن يفـصـح عن همومه الخاصة أو يتحدث عن الموت الذى كان يراه قريبًا منه ويعرف أنه مستمر فى زحفه إليه.

فى المرة الأولى كنت فى بيـتـه مع مـجـمـوعـة من الأصـدقـاء وجـرى الحـديث متقطعًا حتى لمحت فوق أحد رفوف مكتبته ديوان ابن الرومى فالتقطته وأخذت أقرأ بائيته البديعة التى يشكو فيها يائسًا:



ألا من يرينى غـايتى قـبـل مذهبى

ومن أين؟ والغـايات بعـد المذاهب

وأدهشنى أن الرجل قطع حديثه الهـامس مع الصـديق الذى كـان يجلس بجواره وأخذ يستحثنى على القراءة ويشجعنى وكأننى صـاحب القصيدة، ولم يتحدث عبدالله شرف عن نفسه ولم يقرأ شيئًا من شعره، بل كان منشغلا بالجالسين معه.

فى المرة الثانية رأيته فى معرض الكتـاب ذات أصيل شـتـوى بارد، وسمحت لى علاقتى به أن ألومه لأنه استأجر سيارة خاصة وجاء ليلقى شعره فى المعرض، قلت له إنه قد لاتتاح له فرصة إلقاء الشعر هذه الليلة، وحتى لو حدث فمن الذى سيسمعه فى هذا الزحام؟

ولكنى - لدهشتى مرة ثانية - كنت أسمع منه أو من أصدقائه أنه كان يحضر انتخابات اتحاد الكتـاب أو يشـارك فى بعض الندوات التى تقام فى القاهرة، وأنه كان يسأل عن الغائبين الكسالى من الأدباء الذين لا يحضرون هذه الاجتماعات.

أكتب هذا الكلام بعد أن قرأت العدد الجديد من مجلة «غزل» التى يصدرها قصر ثقافة غزل المحلة، حيث كان محور هذا العدد عن ذلك الشاعر الرقيق الإنسان الذى وجد سعادته فى الانشغال بالناس ومحاولة تخفيف متاعبهم.

لقد ضم هذا العد قصائد كتبت عن الرجل أو أهديت إليه، وكذلك شهادات بعض أصدقائه الكثيرين، ومن أصدق تلك الشهادات ما كتبته **إيمان بكرى** إذ لمست باختصار الجانب الإنسانى فى شخصية **عبدالله شرف**، وهو ما غفل عنه الجميع، تقول إيمان بكرى:

«عرفته إنسانًا قبل أن أعرفه أديبًا وشاعرًا فأحسست أننى أقترب من ملاك بأجنحة من الفضة يحيا فى عالمنا لينشر الحب والدفء. كان مشجعًا لكل موهبة حقيقية، وكان أول من يهنئنى على أى نجاح. ولن يعوضنا عنه سوى تلك الذكريات الجميلة التى ستبقى، لقد كان هذا الشاعر يحمل بين أضلعه قلبا بحجم الكون..».

ورغم أن **عبدالله شرف** كان يرى الموت يتلصص عليه منتظرًا لحظة الانقضاض، إلا أنه فى خطاباته التى تلقيتها وتلقاها غيرى منه وفى شعره الذى قرأته لم يكن يشير من قريب أو بعيد إلى الآمه التى كانت تتفاقم يومًا بعد يوم، وكان يبدو متفائلا مرحًا وأحيانا كانت تنطلق منه ضحكات مجلجلة. ولعله لو رصد تجربة المرض هذه - كما فعل **بدر شاكر السياب** - لكتب لنا شعرًا آخر غير شعره الذى قرأناه، والذى كان يتحدث فيه عن الحب فى صوره البريئة الساذجة..

ولكن هذا الهدوء المرح الذى ميز **عبدالله شرف** كان ينقلب فجأة إلى غضب شديد، ولأسباب قد لا توجب هذا الغضب، وأذكر هنا أننا نشرنا له فى «إبداع» قصيدة جاء ترتيبها فى آخر المجلة، فأرسل لى خطابًا غاضبًا قال فيه إنه كان يفضل ألا تنشر القصيدة أبدًا وأنه يحملنى مسؤولية هذه الإهانة لشعره، وكتبت إليه مفسرًا أن الترتيب يقوم به الدكتور **القط** وأن جهدى انحصر فى دفع القصيدة للنشر، ومع ذلك فالقصيدة الجيدة ستلفت النظر حتى لو نشرت فى بطن الغلاف وخذ مثلا - هكذا قلت له - قصيدة «زبر جدة الخاز باز» **لحسن طلب**، لقد نشرت فى باب تجارب، ومع ذلك انتبه لها قراء الشعر بل والشعراء وأخذت حظاً من الذيوع لم يتح لكثير من القصائد.. واستمر الجدل بينى وبينه مدة طويلة حتى أنه رفض أن يأخذ مكافأة القصيدة حين أرسلت إليه، لولا أن الصديق الذى حمل له المكافأة كان هادئا وقال له: إن القصيدة نشرت ورفضه أو قبوله للمكافأة لن يغير من الأمر شيئًا.

ومنذ فترة قصيرة أرسل لى موضوعًا عن اللغة لا يزيد عن صفحة، ونشرته له فى إحدى المجلات العربية التى كنت أعمل بها، فلما وصلته المكافأة عاد يشكو من أن المبلغ قليل، ولولا أنه يخشى أن يحرجنى لأعاد الشيك مرة أخرى.. ومن جديد كتبت له أننى لا أحدد المكافآت وأن هذا المبلغ على قلته كثير بالقياس إلى مكافأة إبداع مثلا. واستمرت الخطابات سجالا إلى أن صفت نفسه وهدأت وعاد يسألنى عن أمورى الخاصة ويهون من متاعب السفر البعد عن الأولاد.. ولكنه رفض أن يرسل موضوعات أخرى.

هكذا كان هذا الرجل الرقيق الذى استمتعت كما استمتع غيرى بدفء العلاقة الإنسانية التى ربطتنى به.

ولابد أن أشيد فى النهاية بالجهد الكبير الذى بذله القائمون على مجلة «غزل» فقد أتاحوا لنا أن نستعيد الذكرى العطرة لهذا الرجل الذى فاض حبه على الجميع ونسى محنته الخاصة وعاش هموم الآخرين.

عبدالله خيرت

رسالة باريس

مارسيل عقل

أفينيون ١٩٩٥، مهرجان المهرجانات الفرنسية

فى الثلاثين من يوليو اختتمت مدينة أفينيون الفرنسية مهرجانها السنوى الثامن والأربعين. فاتحة المهرجانات كان «أسبوع أفينيون الفنى» المسرحى الذى أقيم عام ١٩٤٧، بعد سنتين من انتهاء الحرب العالمية الثانية. والمبادرة جاءت من قبل مدير المسرح الوطنى الشعبى فى شايو، **جان فيلار**، الذى قرر إحياء «مهرجان مسرحى» فى مدينة البابوات. وقرر، بناء على دعوة **رينيه شار**، الاستقرار فى باحة الشرف الخاصة بقصر البابوات فى أفينيون لإحياء «أسبوعه المسرحى» للمرة الأولى. ومنذ ذلك التاريخ و«قصر البابوات» القديم يتحول إلى ساحة مهرجانات فنية متنوعة فى صيف كل عام ويشهد نجاحا منقطع النظير، إذ يؤمه أكثر من مئة ألف مشاهد يتزاحمون لحضور أحد العروض الفنية التى تجمع فرقا مسرحية وفنية من العالم أجمع.

عام ١٩٧١، بعد وفاة **جان فيلار**، احتل بول بووه (Paul Puaux) إدارة المهرجان الذى تطور وتنوع. فإلى جانب باحة الشرف، أضاف اثنى عشر مسرحًا وساحة عرض ضمت بالإضافة إلى العروض الغنائية والمسرحية، الفنون التشكيلية والموسيقى والأوبرا والرقص والسينما وغيرها...

عام ١٩٨١، فى عهد برنار **فيفر دارسييه**، (Bernard Faivre D'arcier) تحول المهرجان الذى كانت إدارته قاصرة على بلدية أفينيون إلى جمعية مستقلة تتمتع بإدارة حديثة وتمويل متنوع ومختلف المصادر. كذلك أبقيت التعددية الفنية على حالها. ولقد تميزت تلك الفترة بالإبداع المسرحى لمسرح الشمس، وهى ثلاث مسرحيات خاصة **لشكسبير** عرضت بين ١٩٨١ و١٩٨٤ وكذلك **لبينا بوش** (Pina Bausch) إلى جانب مسرحية «ماهابهراتا» **لبيتر بروك** (Peter Brook) وهاملت من إخراج **باتريس شيرو** (Patrice Chéreau) عام ١٩٨٨.

افتتاحية المهرجان لعام ١٩٩٥ راهنت على الذاكرة. ذلك أن عددا من العروض المقدمة كان عبارة عن إعادة لعروض سابقة وخاصة فى «باحة الشرف» التاريخية فى قصر البابوات. وأوضح **برنار فيڤر دراسيية** فى مقابلة لصحيفة لوموند الصادرة فى ٨ يوليو الماضى، هذا الميل إلى مجموعة من العروض الضخمة السابقة بهدف التوجه إلى الأجيال الشابة من المشاهدين التى لم يتسن لها بعد مشاهدة كبار الفنانين والمسرحيين العالميين، يقول فى ذلك: «علينا الحفاظ على الذخيرة المسرحية والتشكيلية من أجل تقديمها للأجيال القادمة...».

هذا ماجعل إدارة المهرجان تكرم سيدة الرقص لمسرح (تانز ثياتر) فى ويبرتال: **بينا بوش** بدعوتها الى افتتاح المهرجان بعد اثنتى عشرة [illegible] الغياب. وذلك فى الباحة القديمة بعرضين من عروضها السابقة المعروفة: «تكريس الربيع» و «قهوة موللر» التى انتجت عام ١٩٧٨ والتى تعتبر بمثابة سنيرة ذاتية. ولابد من التذكير أن (التانز ثياتر) كان قد أدى عروضا فنية رائعة عام ١٩٨١ ثم عام ١٩٨٣ مع العرض الفنى التشكيلى الرائع نالكن وولتزر الذى ما زالت أڤينيون تذكره حتى اليوم.

بين العروض المختلفة التى شهدتها المدينة مسرحية «انهض وامش» **لدوستويفسكي** من إخراج **جويل جوانو** وفرقة تلاميذ T.N.S. لمعهد سان جوزيف. وقد حاز الأعضاء الشبان إعجاب الجمهور الذى قدر المواهب الشابة والديناميكية المتدفقة التى استطاع الممثلون تحويلها إلى عطاء ضخم ارتفع بالمسرحية الى مستويات متفوقة.

وقدم **ماتياس لانجوف** وتلامذته عرضا للدراما الشكسبيرية «ريتشارد الثالث»، استخدموا فيه أسلحتهم الخاصة من شباب وحيوية وعطاء كبير. والممثلون هم من تلاميذ المعهد الموسيقى فى باريس ومدرسة المسرح الوطنى فى ستراسبورج بإدارة **مارسيال دى فونزو بو** وهو تلميذ سابق للمسرح الوطنى البريطانى (La Bretagne) الفرنسى. بين الممثلين اثنان من أولاد لا **نجوف** هما **انطون وجسبار** اللذان سبق لهما التمثيل تحت إدرة والدهما: **ماتياس لانجوف** الذى عمل على ابتكار مسرح جديد ذى قوة دافعة، بدأ هو أيضا شابا منطلقا فى تمثيله ومحررا من القيود.

من مقاطعة مانيبور الواقعة بين بيرمانيا وبنجلاديش والتابعة للاتحاد الهندى قدم المخرج **راتان تييام** مسرحية (شاكر اويوها)، وهى عبارة عن فصل من ملحمة (مهابهراتا) الهندية الضخمة التى مازالت توحى بالكثير للمخرجين الآسيويين من جاؤوا إلى كمبوديا وتايلاند. وقد قدم العرض من الخامس عشر حتى التاسع عشر من يوليو فى دير الرهبان السيليستان الذى يشهد على ثروة ثقافية محلية أصيلة. والكاتب المسرحى والمخرج **راتان تييام** يعمل مع كورس «ريبرتورى ثياتر» فى وادى مانيبور. وهذا المسرح العريق صقل بعمل مجموعة من أساتذة الفن المسرحى ومن التمثيل إلى فنون الحربية وفن الإيماء والإلقاء، إلخ...

فرقة «ديشيان» عرضت مسرحية «الأرجل المبتلة» الساخرة من تأليف

جيروم ديشان و ماشا ماكياف بالاشتراك مع مجموعة من ممثلى الفرقة المعروفين. ولقد لاقت المسرحية التى عرضت فى باحة الشرف نجاحا منقطع النظير، إذ تزاحم المشاهدون لشراء البطاقات بحيث لم يبق مكان شاغر طيلة فترة العرض. و «الأرجل المبتلة» هى أحد العروض التى رسخت أسطورة فرقة «ديشيان». والمسرحية عرضت للمرة الأولى عام ١٩٩٢ فى مدينة نيم الفرنسية، ثم ما لبثت أن جالت عددا من المناطق حيث لاقت الإقبال نفسه. وتبرز المسرحية بمهارة هذه المجموعة من المتعطشين إلى الضحك والهزل والذين يجيدون التعبير عن العلاقات الغريبة فى مجتمع محطم. وتتضمن المسرحية شخصيات طريفة تمتاز بالمثابرة على التجديد وقدرتها على دفع الجمهور إلى التعلق بها. كما تنفرد بالآلات الحرفية المبتكرة المبنية من خليط جنونى من الأشياء التى تصدر أصواتا مختلفة، ممتعة، ومسلية فى آن.

كذلك استقبلت مدينة أڤينيون مصممة الرقص، الفنانة **ماجى مارين** التى أصبحت من مرتادى المهرجان المعتادين لكونها استقرت فى باحة الشرف منذ العام ١٩٨٩ بفضل عرض باليه «ومالى أنا» الذى يعتبر بمثابة نقد ساخر لاحتفالات الثورة الفرنسية التى تجرى كل عام فى فرنسا. **وماغى مارين** من تلامذة مصمم الرقص المعروف **موريس بيجار** فى فرقة باليه القرن العشرين. وقد انفصلت عنه عام ١٩٧٨ وأسست فرقتها الخاصة التى لاقت نجاحا بفضل عدة عروض راقصة منها «ماى بى» و«ساندريون» اللذان عُرضا بنجاح فى بلدان مختلفة، وهذه العروض مقتبسة فى الغالب عن أعمال كبار الكتاب مثل الكاتب الروسى **دانييل هارمز** وقدمت الفرقة كذلك مسرحية «قصور صغيرة فى الحديقة» فى أحياء مختلفة من المدينة. والعرض يرمى إلى إعادة إحياء تقليد مسرح العرائس القديم فى الحدائق العامة. و«قصور صغيرة» تعتمد على أكثر من عشرين نصا لمؤلفين مختلفى الاتجاهات مثل **هاينر موللر ومارجريت أوبريان** مرورا بنصوص **إيميلى فالنتان** الخاصة.

ومن الهند، قدمت الراقصة الإيقاعية **شاندر اليخا** مقطوعة «ماهاكال» فى الرقص الإيقاعى فى دير الرهبان السيليستان خلال الأسبوع الأخير من شهر يوليو. وتوزعت الآراء حول رقصها وحركاتها الإيقاعية التى لا تتلاءم مع ما اعتاد عليه الهنود من الرقص الكلاسيكى الهندى. فهذه الراقصة الخطيرة ذات الشخصية الساحرة تناضل منذ أكثر من عشرين عاما لفرض طريقتها الخاصة فى الرقص التى لا تتطابق مع النسق المعروف فى المدارس التقليدية. وراقصة مادراس كما يسمونها تستوحى أعمالها من الوضع الاجتماعى لبلادها وتود إدخال رقصها عالم الحياة اليومية. فهى ترفض المقطوعات التى تروى قصص الآلهة وتتجه إلى عروض مستوحاة من حياة النساء والرجال الفانية المنطلقة من حقيقة القرن العشرين. تختلط فى حركاتها الإيقاعية حيوية الجسد والروحانية المتجردة. وهى وإن غاصت فى منابع النصوص القديمة المقدسة فإنما لكى تبتكر رقصا إيقاعيا مميزا بنفحة هندية وبقناعة عميقة ومخلصة بأهمية الحياة

البشرية وضرورة انعكاسها على الرقص الإيقاعى.

ولابد لمن يشاهد المنهج الجمالى لشندر اليخا أن يلحظ تاثير الغرب فيه. فلقد سبق لها أن عاشت فى نيويورك فى السبعينيات حيث تأثرت بالفن الأمريكى وبقدرته على التعبير عن الحياة بحركات أساسية موجزة.

والمعروف أنها كانت من المدافعين عن حقوق الإنسان والبيئة ومارست الرسم والتصميم قبل أن تتفرغ نهائيا وتحترف الرقص الإيقاعى.

وإلى جانب ما عرضناه قدم مهرجان أڤينيون عشرات الغنائيات والمسرحيات والعروض الراقصة فى أنحاء مختلفة من المدينة. وبلدة أڤينيون - ذائعة الصيت من خلال اغنية الأطفال: «على جسر أڤينيون» - عاشت شهرا حافلا بالأحداث وشهدت طرقا تعج بالسائحين والمشاهدين الذين قدموا من جميع انحاء العالم للمشاهدة أو للمشاركة فى أهم تظاهرة غنائية تقام فى فرنسا صيف كل عام.



هند الدرملى

بعد انهيار سور برلين
خطة جديدة للعمل الاستشراقى

يشكل الاستشراق الألمانى مدرسة خاصة من تاريخ الاستشراق فلم تكن دراسات المستشرقين الألمان عن العرب والإسلام والحضارة العربية الإسلامية متصفة بروح عدائية كما يشهد بذلك معظم الذين تعرضوا لدراسة الاستشراق؛ ولا تكاد توجد إلاّ استثناءات قليلة معدودة لهذه الظاهرة.

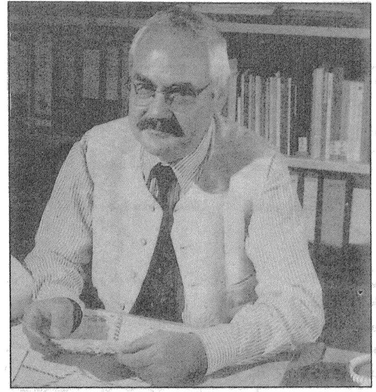
وإذا ذكر الاستشراق الألمانى، تذكر معه أسماء كبيرة لمستشرقين أدوا خدمات جليلة للتراث العربى الإسلامى فى مجال التحقيق والترجمة والدراسة، ومن هؤلاء فى القرن التاسع عشر **ريكرت وفلوجل والورد؛ وفرايتاج**، وفى أوائل هذا القرن **متز وبيكر ومولر ومايرهوف براجستراسر** وغيرهم.

ولابد هنا من الإشارة إلى المكتبة الإسلامية لجمعية المستشرقين الألمان، وهى المكتبة التى بدأ بنشرها المستشرق الكبير **هلموت ريتر** فى أسطنبول عام ١٩٣١، فقد أنجزت هذه المكتبة تحقيقات مهمة لبعض المصادر العربية، أهمها الوافى بالوفيات **للصفدى**، وفرق الشيعة **للنونجتى**، وأسرار البلاغة **للجرجانى**.

وقد كان للاستشراق الألمانى باع طويل فى عدة مجالات خاصة بالتراث العربى الإسلامى، أهمها فهرسة المخطوطات العربية، ثم الاهتمام بالمعاجم العربية على نحو ما نجد فى محاولة المستشرق **فيشر** لإنشاء معجم تاريخى للغة العربية.

واليوم، يمضى الاستشراق الألمانى لمتابعة مسيرته الكبيرة وإنجازاته العظيمة، وتكاد معظم الجامعات الألمانية اليوم تحتوى على قسم لتدريس اللغة العربية والإسلاميات، بالإضافة إلى أحوال المجتمع العربى المعاصر.

وفى السنوات الأخيرة، أصبح العلماء الألمان أكثر ميلاً إلى استقاء تجاربهم وخبراتهم لا من الكتب



المستشرق مانفريد هاكه

وحدها، وإنما من الواقع الحى فى البيئات الشرقية نفسها، وهذا هو ما دفع الجمعية الألمانية للأبحاث الشرقية إلى إنشاء معاهد تكون بمثابة فروع لها فى كل من بيروت وأسطنبول وكاتمندو؛ ويرأس هذه الجمعية اليوم المستشرق النشط المعروف «مانفريد هاكه».

ولا شك فى أن عام ١٩٦١ يمثل بالنسبة للاستشراق الألمانى انتكاسة مؤلمة، فقد قامت ألمانيا الشرقية فى ذلك العام بإغلاق الحدود بينها وبين ألمانيا الغربية، مما حرم المستشرقين فى غرب ألمانيا من المراجع والمصادر العربية الموجودة فى شرق ألمانيا، والعكس أيضاً صحيح.

وكان المستشرقون الألمان قبل إغلاق الحدود، يعقدون مؤتمراً كبيراً كل ثلاث أو خمس سنوات، ويصدرون مجلة خاصة بهم. وكان هذا النشاط يشكل فائدة كبرى للعمل الاستشراقى من خلال الحوار المتبادل والعمل المشترك، ولهذا فقد كانت فرحة المستشرقين الألمان

غامرة حين سقط سور برلين وعادت الأمور من جديد إلى طبيعتها بدون عوائق سياسية.

وبعد سقوط سور برلين اكتشف **مانفريد هاكه** أن المكتبة الشرقية ظلت دون عناية في ألمانيا الديمقراطية (الشرقية)، لأن الدولة الاشتراكية لم يكن لديها سوى اهتمام ضعيف بهذا الجانب من البحوث، ومع ذلك فإن «هاكه» يبدى سعادته بأن هذه الدولة قد حافظت - على الأقل - على المكتبة كما هى.

وفى الوقت الحاضر تعمل الجمعية الألمانية للأبحاث الشرقية على نقل ما لديها فى غرب ألمانيا من كتب ووثائق، لتكون تحت تصرف **«مانفريد هاكه»** حيث يستطيع ضمها إلى ما هو موجود هناك، وعند الانتهاء من هذا العمل سيصبح تحت تصرف الباحثين والطلاب مجموعة فريدة من الكتب تضم خمسين ألف مجلد.

ويؤكد «هاكه» أن استعمال المكتبة القديمة التى أسسها المستشرقون القدماء، يعتبر ذا أهمية بالغة بالنسبة إلى علم الاستشراق الألمانى.

وعلى الرغم من أن المستشرق العربى الإسلامى، لم يعد، بفضل البرامج التليفزيونية والاتصالات الفضائية الكثيفة والسريعة، غريباً كما كان فى الماضى، فإن دراسة مجال معين من مجالات الاستشراق لا تزال تعتبر أمراً غريباً وجذاباً بين شباب الباحثين الألمان.

ونتيجة للعلاقات الاقتصادية الدولية الواسعة التى بدأت تربط ألمانيا ببلاد الشرق على اختلافها، ظهرت حاجة أكبر إلى الجامعيين الألمان المتخصصين فى الدراسات الشرقية، ولكن هذه الحاجة ليست متساوية بالنسبة إلى جميع بلدان الشرق، فالذى يتخصص فى علم اللغات الهندية وآدابها، أو فى السريانية، لا يكون مطلوباً بالدرجة نفسها التى يكون مطلوباً فيها المتخصصون فى الثقافة العربية أو الصينية.

وبصورة عامة هناك منذ عدة سنوات تحول فى علم الاستشراق، فبينما كان فى الماضى يقتصر تقريباً على علم اللغة يتطور اليوم حسب تقدير «هاكه» إلى اختصاص يتركز اهتمامه بشكل متزايد على المشاكل المعاصرة.

رسالة لبنان

علي فهمي

تجربة مثيرة حول تحايل الباحثين الاجتماعيين العرب

يختلف التراكم المعرفي بميادين البحث العلمي العديدة، من حيث الأهمية، عن مثيله من التراكم في ميادين الإبداع الأدبي والفني. ذلك انه يمكن تصور قيام الإبداع وتحققه لدى المبدع بدون اتصال تراكمي منتظم ومنظم بتراث وبإنجازات أسلافه في شجرة الإبداع. إذ لامشاحة في أن الإبداع الفني والأدبي يقومان على مقومات فردية ذات طابع نفسي في الغالب. أما فيما يتعلق بالإنجاز البحثي المبدع، فمهما كانت مقومات الإبداع لدى الباحث، فإن الاتصال المعرفي الوثيق والمنتظم لإنجازات الأجيال السابقة عليه والمعاصرة له، يمهد الطريق أمام الباحث في التصدي لحل الكثير من المشكلات المنهجية والنظرية؛ ويبقى له كباحث فرد ذي إمكانات إبداعية متميزة، تطوير إنجازه البحثي في مسارات متميزة خاصة به.

وإذ يكون ذلك، فإن الجمعية العربية لعلم الاجتماع، وقد تأسست بتونس العاصمة في يناير/ كانون الثاني ١٩٨٥، باعتبارها هيئة علمية مستقلة ترعى علم الاجتماع بالوطن العربي وتحرص على التنمية والمعرفة المهنية للباحثين الاجتماعيين العرب، فإنها استنت سُنَّةً حميدة في تنظيم ملتقى سنوي لعدد من الباحثين الاجتماعيين العرب المتميزين يمثلون جيلين - بالأقل - من الأجيال العاملة في مجال البحث العلمي الاجتماعي؛ وذلك للاجتماع والتداول حول عدد من الموضوعات المنهجية والنظرية والمهنية ذات الأهمية والتي تثير نوعاً من الجدل حولها.

وقد رؤى أن يقوم هذا الملتقى السنوى- في الأساس -على التداول حول مخططات لبحوث جامعية أو تقوم بها مراكز بحثية عربية، بحيث يسمح هذا بتجدد موضوعات الحوار من جهة وبترشيد عمل الباحثين الشبان من جهة ثانية، كما تمارس خلال هذا الملتقى بعض الأنشطة الثقافية الأخرى، مثل

المحاضرات العامة حول بعض القضايا الاجتماعية.

وقد أنجزت الجمعية حتي هذا العام (١٩٩٥)، خمس ملتقيات، اثنان منهما بالمملكة المغربية [أغادير وأصيلة على التوالى]، واثنان فى تونس [صفاقس وبرج السديرية على التوالى]، وأخيراً الملتقى الخامس الذى عقد ببعض أعمال (شتورة) بلبنان فى النصف الأول من شهر يوليو/ تموز ١٩٩٥.

وكما حدث فى الملتقيات السابقة، فقد شارك فى هذا الملتقى الماثل نحو العشرين من الباحثين الشبان بخطط لأطروحاتهم الجامعية (الماجستير والدكتوراه) من عدد من الجامعات العربية [من مصر ولبنان وسوريا والأردن والمملكة العربية السعودية والجزائر وتونس]، كما شارك عدد من الأساتذة والباحثين المتميزين من معظم هذه الأقطار العربية.

ولسنا فى مجال تقديم عروض تفصيلية أو حتى لرءوس أقلام لموضوعات الأطروحات وخططها التى عرضت فى الملتقى. إذ نحرص - هنا - على إبراز ما تتغياه التجربة نفسها، من الحوار بين جيلين من الباحثين الاجتماعيين العرب، حول قضايا منهجية ونظرية ومعرفية ذات أساس فى الواقع، إذ إنها تدور حول مخططات لأطروحات جامعية على مستوى أقطار عديدة من الوطن العربى. ولاشك - لدينا - فى سلامة الأهداف التى يعمل من أجلها منظمو الملتقيات هذه، ولاشك - لدينا ثانية - فى أن هذه الأهداف قد تحققت على مدى الملتقيات الخمس السابقة على نحو محمود. كما تكشف هذه الملتقيات، عن مدى الاختلاف الذى يتعلق بالأساس الاكاديمى لهؤلاء الباحثين الشبان بحسب المقررات الدراسية بجامعاتهم وقد ظهر هذا واضحاً - بالتحديد - بين التكوين الاكاديمى السوسيولوجى فى الجامعات العربية بالمشرق وتلك المغاربية؛ سواء من حيث اختيار الموضوعات البحثية ومقاربات التناول المنهجى؛ ونحو ذلك.

ونتيجة لتراكم الخبرة لمشاركتنا فى معظم هذه الملتقيات، فإننا نثير مسألة تتعلق بتميز واضح فى التكوين الاكاديمى والمعرفى للباحثين الشبان المنتمين للجامعات المغاربية، وبخاصة جامعة تونس الأولى. ولعل هذه المسألة تتطلب نقاشاً بين المسئولين الجامعيين العرب. كما قد تكون الميزة النسبية للطلاب المغاربيين فى إتقان اللغة الفرنسية والتعامل مع الأدبيات ذات العلاقة، مما يلقى بعض الضوء.

وعلى الرغم من ندرة الموارد المالية للجمعية العربية لعلم الاجتماع، والتى حرصت ولا تزال تحرص على استقلاليتها، فإنها قد نجحت فى تنظيم الملتقيات الخمس التى اشرنا إليها. ولعل هذا أن يكون محفزاً لبعض الهيئات والجمعيات العاملة فى حقول معرفية مماثلة مثل الاقتصاد أو الإعلام أو العلوم السياسية، كى تفيد من هذه التجربة المثيرة والمفيدة معاً.

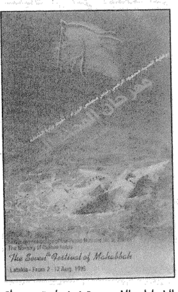
كما قد يكون من المفيد الإشارة إلى أهمية الحوار واللقاء العلمى لعدد من الباحثين فى حقل معرفى بالغ الأهمية مثل علم الاجتماع وغيره من الحقول المعرفية المماثلة، ونشير إلى أهمية إجراء الحوارات للتعرف المباشر على ما هو جارٍ بالأقطار العربية من حركة للبحث العلمى، فى سبيل ترشيد الخطى، نحو التوصل إلى مدرسة عربية فى هذه الميادين أو بعضها.

ح . ط

شعر.. وفن.. ورياضة
فى مهرجان المحبة السابع

شهدت مدينة اللاذقية السورية فى الفترة من الثانى إلى الثانى عشر من الشهر الماضى (اغسطس) مهرجاناً جامعاً للشعر والفنون بأنواعها بالإضافة إلى الاستعراضات والمسابقات الرياضية التى أضفت على المهرجان جوا من البهجة والحيوية، ولعل هذا الجو هو بالضبط ما يلائم شعار (المحبة) الذى ينعقد المهرجان كل عام تحت لوائه فى مدينة اللاذقية الساحرة التى تستحق أن تشارك الإسكندرية شقيقتها الكبرى فى لقب عروس الأبيض المتوسط فى شاطئه الشرقى.

وقد جاء انعقاد المهرجان فى (مدينة الأسد) الرياضية بمنشآتها الحديثة وعمارتها البديعة التى تحاكى



الشاطئ الذى يحتضنها بتموجاته وانحناءاته الناعمة، تجسيدا لفكرة (المحبة) وقد ترجمها المكان من شعار مرفوع إلى واقع حىّ ينبض بالآلاف الرواد من الشباب خاصة، فتيات وفتيانا يملأون القاعات المتنوعة ليتابعوا الأمسيات الشعرية والأفلام والمسرحيات والعروض الفنية والمعارض التشكيلية.

حضر حفل الافتتاح جمع مهيب من كبار المسئولين فى الحكومة السورية؛ تتقدمهم الدكتورة **نجاح العطار** وزيرة الثقافة مع مجموعة أخرى من السادة الوزراء؛ وظلت الدكتورة **نجاح العطار** مرابطة فى موقع المهرجان لا تفوتها أمسية شعرية ولا تغيب عنها متابعة الأنشطة الفنية الأخرى، وكان هذه الوزيرة النشطة قد أرادت أن تضرب مثلا حيا على الإخلاص فى العمل والتواضع فى الأداء، وقد دلت كلمتها التى ألقتها فى

افتتاح المهرجان على روح مسئولة وعقل واع؛ فهي لا تنكر بعض نواحي القصور في التنظيم والإعداد؛ ولكنها تعد بأن تعمل في الدورات المقبلة على تجاوزها، تقول السيدة الوزيرة في ختام هذه الكلمة:

«.. وما هذا المهرجان إلا صورة عن غيره، ومشهدا من أمثاله، عملنا ما وسعنا كي نتجاوز به في هذه الدورة ما كان نقصا في الدورات السابقة، من حيث الإعداد والتنظيم، فإذا وُفقنا، وهذا هو المأمول، يكون النجاح هو الثمرة التي نرغبها، وهذا حسبنا، مع الوعد بأن يكون هذا المهرجان في الدورات المقبلة متكاملاً مع طموحنا المقبل».

شهد هذه الدورة بعض الإضافات التي تحسب لإدارة المهرجان، فلأول مرة ينعقد بين أنشطتها (بينالي المحبة الأول)، الذي اعتبرته نشرة المهرجان - التي صدرت يومياً لأول مرة هذه الدورة - الأول من نوعه في سورية، فقد اجتمعت فيه - كما ذكرت هذه النشرة في عددها الخامس - اللوحات الفنية العربية والسورية في لقاء يجدد فيه الفنانون التشكيليون أواصر الأخوة التي تربط بينهم، ويعبرون عن رؤاهم الفنية الخاصة؛ وتنعقد مع هذا اللقاء ندوة فنية هي الأولى من نوعها، حيث يدور فيها الحوار المباشر بين النقاد والفنانين والجمهور. وقد تجاوزت أعمال هذا البينالي ثلثمائة عمل فني شارك في تقييمها فنانون من أربعة عشر قطرا عربيا منها الأردن والإمارات وتونس والسودان ولبنان والسعودية والكويت ومصر وسورية. وقد منحت لجنة التحكيم الجائزة الكبرى مناصفة بين النحات **طارق زبادي** من مصر، والفنان **على سليم الخالد** (حفر) من سورية.

أما الشعر، فقد حظيت أمسياته بإقبال جماهيري كبير، وربما يعود هذا في المقام الأول إلى اهتمام إدارة المهرجان باختيار الشعراء وفق معايير موضوعية لا تترك للصدف والمجاملات إلا أضيق حيز ممكن في مهرجان ضخم كهذا،وبغض النظر عن تخلف بعض الشعراء عن الحضور، فإن الأسماء المدعوة تؤكد دقة الاختيار ونزاهته بشكل عام، فمن بين هذه الأسماء: **أحمد عبد المعطى حجازى وسعدى يوسف ومظفر النواب ومحمد على شمس الدين وممدوح عدوان ونذير العظمة وأحمد فؤاد نجم وفاروق شوشة وغسان مطر وحسن فتح الباب ونزيه أبو عفش**؛ وغيرهم. وقد أحسنت إدارة المهرجان حين قسمت الشعراء المدعوين - وعددهم أربعة وعشرون - إلى ست مجموعات، كل مجموعة مكونة من أربعة شعراء في أمسية واحدة، فرحمت الشعراء والجمهور من التكدس والفوضى اللذين نعاني منهما في مهرجانات هيئة الكتاب بالقاهرة.

ومن الصعب هنا أن نستعرض باقي أنشطة المهرجان، ولكن يجب أن نشير إلى أن هناك مسرحيات وأفلاما مهمة قد عرضت ولاقت إقبالا جماهيريا ملحوظا، خاصة الفيلم البوسني (وقت الغجر) إخراج **أمير كوستوريكا**، والفيلم الفرنسي الإيطالي (سيرانودي برجراك) إخراج جيان باول والفيلم الإنجليزي (هنري الخامس) إخراج **كينيث برينجد**، والفيلم المصري (الأراجوز) إخراج **هاني لاشين** ومسرحية (سفر برلك) للمسرح القومي السوري؛ أما الحفلات الغنائية والموسيقية فقد روعي فيها أن تكون ملائمة لذائقة الشباب ولمناخ المحبة الذي يهدف المهرجان إلى إشاعته.

ولا يجب أن نتجاهل الإشارة إلى الأنشطة الأخرى المصاحبة على هامش المهرجان، مثل معرض الكتاب، ومعرض المكتشفات الأثرية الحديثة الذي أتاح لجمهور المهرجان رؤية آخر ما أظهرته المعاول في المواقع الأثرية السورية من قطع نادرة تعود إلى آلاف السنين.

الشعر

فى ديوان الأصدقاء بهذا العدد ثلاث قصائد تمثل ثلاثة اتجاهات مختلفة يندرج تحتها تقريباً سائر ما يصلنا من قصائد الأصدقاء.

فالقصيدة الأولى (تكاثر) للشاعر المجتهد الدّءوب عبدالرحيم الماسخ. تمثل الاتجاه السائد فى كتابة الشعر الحر الملتزم بالتفعيلة؛ ولعل القراء يلاحظون أن هذه القصيدة تشكل استمراراً لتجربة صاحبها الذى قدمناه على هذه الصفحات من قبل، فهى قصيدة مكثفة تتجنب الثرثرة والإطالة غير المبررة، ولو أن الصديق عبدالرحيم حاول أن يضيف إلى عنايته بالتكثيف عناية مماثلة باللغة، لاستطاع أن يتقدم بتجربته خطوات؛ والسطران الأخيران من القصيدة يبرزان حاجة الشاعر إلى النظر فى لغته الشعرية بحيث تكثف الرؤية وتبلورها، بدلاً من أن تشتتها وتكدر صفاءها.

والقصيدة الثانية، تمثل الشعر التقليدى الذى مازال بعض الأصدقاء يكتبونه ويرسلونه إلينا من مصر والدول العربية الأخرى؛ وقد اخترنا هذه المرة قصيدة لصديق من تونس هو «أبو معالى علىّ الهادفى» بعنوان (تحية إلى أرض مصر وسمائها)، والأصدقاء الذين يكتبون الشعر التقليدى يحاولون مثل الصديق «أبو معالى» أن يلتزموا بقوانين الشكل العمودى من حيث الوزن والقافية، ولكن ذلك وحده لايصنع فى النهاية شعراً ممتازاً، وإنما يصنع فقط شعراً صحيحاً أو سليماً، وتبقى الحاجة ماسة إلى إعمال الخيال حتى يستطيع هؤلاء الأصدقاء أن يأتوا بجديد، وعلى أية حال، فنحن نشكر صديقنا التونسى على تحيته لمصر والمصريين.

أما القصيدة الأخيرة فتمثل ذلك النوع غير الموزون، الذى يكتبه أصحابه لمجاراة التقاليع السائدة عند أصحاب التجارب النثرية دون أن تكون لديهم علاقة خاصة حميمة باللغة تمكنهم من الإضافة فى هذا اللون، ولذا فنحن نجد فى قصيدة الصديق «محمد سالم مشتى» كثيراً من العبارات غير المفهومة وكثيراًمن السطور المجانية. التى لا طائل من ورائها، فليست هناك تجربة تحرك الشاعر وتملى عليه ما يقول، بل هناك مجرد رغبة فى الكتابة، وأحياناً مجرد رغبة فى إقامة الوزن، ولكن لا معرفة ولا خبرة تدعم هذه الرغبة أو تلك، وهدفنا من نشر هذه القصيدة على الأصدقاء، أن يتجنبوا هذا النوع من الكتابة قدر المستطاع.

ديوان الأصدقاء

تكاثُر

شعر عبدالرحيم الماسخ - (سوهاج)

فَوْقَ سِلْكِ الكَهْرَباء انصهرتْ تغريدة.
وانْسَكَبَ الأخْضَرُ فى الحُمْرَةِ،
والأحْمَرُ فى الماء ؛
لماذا ارتَعَشَ السِّلْكُ، ولم يرتَعْشِ العصفورُ؟،
لم تسألْ عن المَوْتَى القُبورُ،
ارتَعَشَتْ .. والمَوتُ مَوْت
سكَنَ الوقتُ قليلا فوق هُدْبَيْه: صلاةُ حُرة؛
وانْسَدَل العصفورُ حَوْلَ السِّلْكِ،
موصولاً بعصفورٍ، بعصـ..........،
فى حَلْقَةٍ تَخْتَصُّ جيدَ الفَجْرِ بالتَّغْريد؛
والليلُ وراء الأفق يَبْكى غُربةً حافيةً فوق احْتِرابِ الشَّوْك؛
عصفورٌ .. وسلْكٌ واحدٌ ؛
سِلْكٌ .. وعُصْفُوران ؛
سِلْكٌ .. و ....
انْطَوى الليلُ على أسرارهِ فى جُرْعَةٍ بَلَّتْ شِفاهَ الشمسِ ،
فى رَفَّاتِها البيضاءَ مِن مُلْكٍ لِمُلْكٍ !!!.

●

«تحية إلى أَرْض مِصْرَ وَسَمَائِهَا

شعر أبو معالى على الهادفى - تورز - (تونس)

- مِصْرُ يا حبى وَيَا فَخْرَ الأُمَمْ
يَا هوس الْعُشَّاقِ يا بُرْءَ السقَمْ
- إنَّنى مِنْ تُونِسَ الخَضْراء
قَدْ غَنَّيْتُ لَحْنًا لِلْهَرَمْ
- قُلْتُ فيه : إنَّنِى أهْوَاكِ مِصْرُ
عندما كُنْتُ جَنِينًا فى الرَّحِمْ
- وَرَضَعْتُ الحُبَّ مِنْ أُمّى الّتى
شَرِبَتْ مِنْ نيلِ مِصْرٍ بِنَهَمْ

ـ فَوَرِثْتُ العِشْقَ مِنْ تَارِيخِهَا
كُنْتِ دَوْمًا بِالْعُلاَ صَرْحًا أَشَمْ

إِنَّ أُمِّى مِصْرُ، تَارِيخِى الْهَرَمْ
ـ إِنَّنَا بِالْحُبِ نَشْدُو مِصْرَنَا

ـ مِصْرُ يَا أَرْضِى ويَا مِصْرُ الّتِى
ـ مِصْرُ يَـــا أُمًا سمت عَنْ كُلِّ أُمْ

•

نُحول

شعر محمد سالم مشتى ـ دمياط

لم يكن فى وسعه / زفرة للتعجب..
ولم يكن له متسع لاحتواء الأنوثة..
صعبٌ عليه احتساء الاغانيج..
صعبٌ عليه اعتلاء المباهج..
مازلت أُهينة لارتداء الأهلة
وأبثُ فى شرفاته عطر البنفسج..
وقته المشجوج
انفاس وطبيعة.
افنته دماء التّمدين..

لأىّ حكمة تستافه الريح
ورجفة تفتح نارها
في نحول خُصُوبَته...
لأىّ حكمة كل مليحة تهندس غَيّهاَ لموكب الخْمّاَسينْ..؟
أكُلّ مليحةٍ فى جيدها وشم العشيرة.؟!..
قد انهكه الولوج فى اختمار الصمت
فى انداح الجدب
فى الرماد...
أهو ذاهبٌ فى حلمه للتّبغ.
أمْ للشهقة الأخيرة.؟!

كنت على وشك أن انشر «القصة» التى أرسلها الصديق **محمد سيد مبروك عاشور** من الفيوم، لا لأنها جيدة أو لأنها تتنسب إلى هذا الفن الجميل من قريب أو بعيد .. ولكنى كنت أريد أن أحتكم إلى الأصدقاء .. فقد كتب الصديق محمد فى نهاية قصته يقول:

«ملحوظة : قام أحد النقاد بتحليل القصة وسيرسل التحليل فى العدد القادم».

وهذه الكلمات المضحكة المبكية استفزت رجلاً عجوزاً مثلى ظل طول حياته يقرأ القصص المكتظة بالأخطاء ويظل هادئاً، فما بالك بالآخرين الذين يقرأون كلاماً كهذا؟

إن المشكلة الكبيرة ـ وقد كررنا الإشارة إليها مرات عديدة ـ تكمن فى أن كثيراً من الأصدقاء يظنون أنهم وصلوا إلى مرحلة تجعلهم متأكدين أن ما يكتبونه سينشر، ولذلك فهم يبشروننا بتحليلات النقاد التى ستنشر فى «العدد القادم».

إنها ليست مشكلة خاصة بهذا الصديق .. ولكنها أصبحت مشكلة عامة تجعلنا نحس أننا ننفخ فى «قربة مقطوعة». وفى حالة صديقنا **محمد** هل يمكن أن نسأله إن كان عرض ما كتبه على بعض أصدقائه أو أساتذته .. ولا نقول على بعض النقاد لأن هذا مستحيل بالطبع.

ولننظر الآن ماذا كتب الصديق **محمد** .. ولن نتحدث عن الأخطاء الإملائية واللغوية القاتلة .. فهذا همٌ عام يشترك فيه الجميع، إن الصديق يحكى أن شابين جلسا فى المساء فاقبلت عليهما فتاة لا يعرفانها لأن الظلام «أسدل بأستاره الوخيمة على الأرض جمعاء» وأحد الصديقين «كانت الأخلاق سجيته والأدب شيمته والورع ميزته والعلم فلسفته»!!! أما الثانى فكان «اللهو حرفته والفحش حديثه والمجون طريقه»!!!

المهم أن الصديق الورع يترك الفتاة مع صديقه الماجن.. ولك أن تتصور ما حدث، وقد يقبله القارئ .. أما الذى تجاوز الحد فهو اكتشاف ذلك الصديق الماجن أن الفتاة التى اعتدى عليها هى أخته! «فيمسيان لاحراك بهما وقد انقطعت أنفاسهما وصمت نبضهما فيموتان ميتة شنعاء ما أسمجها وأدنسها»!!

ماذا نقول لهذا الصديق وأمثاله من الذين يغفلون عن البدهيات؟ إذا قلنا لهم عليكم بالقراءة غضبوا، وإذا قلنا لهم عليكم بالتواضع غضبوا .. ولله الأمر.

ويسأل الصديق **وليد سميح** العوضى الذى نشرنا له بعض أعماله من قبل :

«أود ـ صادقاً وبكل جوارحى ـ أن أتعرف بهذا الناقد الذى يتلقى أعمالى بين يديه. فهل ـ وأظن أن هذه رغبة كثير من الأصدقاء ـ يقدم لنا نفسه؟».

ونقول للصديق **سميح** إن رسائلة الرقيقة، ومنها رسالته التى

اقتطفنا منها الكلمات السابقة تشى بوعيه ورغبته الصادقة أن يكون كاتباً .. وهل نقول بتواضعه؟ أما من يقرأ الشعر مع الأصدقاء فهو شاعر، ومن يقرأ القصة قصاص بالطبع. وربما كان الهدف من إخفاء اسميهما هو هذا الذى تحدثنا عنه قبل قليل. فهما لا يحسان أن ما يقومان به عمل خطير يستحق كل واحد منهما أن يقول بعد قيامه به «أنا هنا» وهذا طبيعى لأننا نتحدث عن التواضع.

وننشر هنا - حيث لا يتسع المجال للرد على كثير من الأصدقاء - قصة صديقنا النشيط المثابر أحمد محمود عفيفى الذى لم يصبه اليأس وظل يرسل لنا قصصه ويتلقى برحابة صدر ملاحظاتنا عليها. وهذه إذن قصته الجديدة «مكان بالقلب» التى أصلحنا ما بها من أخطاء.

وإلى اللقاء أيها الأصدقاء.

●

مكان بالقلب

أحمد محمود عفيفى

فرغت من صلاتها الهامسة، راحت تتهادى بحذاء الشاطئ الممتد، تخطو بين العشرين ونيف، لم يتألق الحسن على وجهٍ كوجهها، تركت شعرها الأسود الطويل لأصابع الريح، أخذت تُنصت لغناء صياد ذى صوت حزين.

نظرتُ لعينيها، انتشت روحى، نقية هى كينبوع بكر لم تمتد إليه غُلالات التجاعيد، ابتسامتها الرائقة تترقرق فى حزن وقور، تسبح فوق شفتيها البريئتين، مرقت صورتها واستقرت بسويداء قلبى، باتت هى الكون والضوء والحلم والصباح، وصرتُ أنا جزءا من ذلك كحارس أمين أتبعها، صوتها الساحر يهدهد أوتار قلبى صلِّ معى! فأصلى! أصلى دون علمى الأسباب والطقوس، فقط هو إيمانى بقدسية صلاتها.

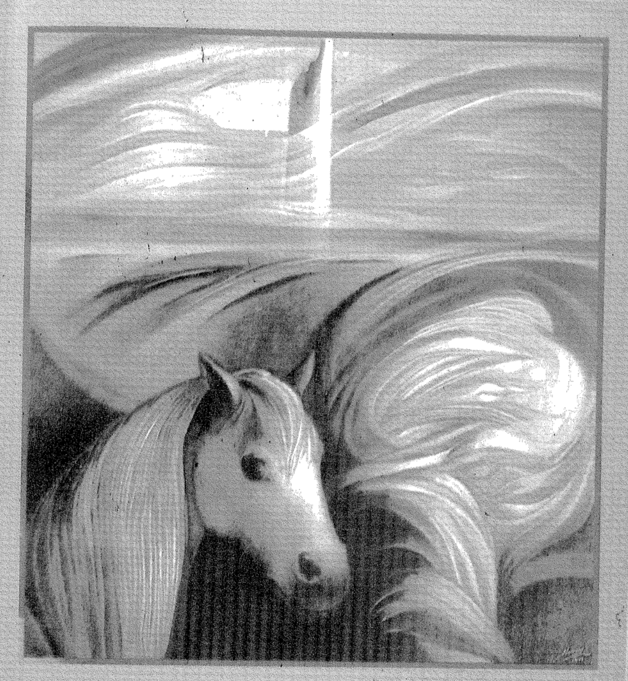
المياه الصافية تعكس صورة وجهها الملائكى، فتضفى على حافة الشاطئ تموجات فرحة تجتذب أفراخ الأوز البيضاء، فتتراقص فوق صفحة الماء. تغمس رؤوسها فى المرآة السائلة، سرعان ما تهرب إلى تموجات أخرى.

لم نتواعد يوماً، ولم نخلف الموعد يوماً، نبدأ بالصلاة فى المحراب عند الشاطئ السعيد.

اتقنتُ الشعائر والطقوس، باتت أقدامى تحفزنى قبل الموعد، تدفعنى دفعاً، كأنها أدمنت العبادة، وعشقت الرمال المبتهجة، لماذا لم أعشق هذا الشفق من قبل وهذا الغروب؟

لماذا يتألق قوس قزح ويبدو جميلاً هكذا؟ لماذا لا تتكلم كثيراً؟، صوتها مريح أخاذ، كم وددتُ لو أظل أسمعه حتى الرمق الأخير، لكن أليس هذا الحزن الهائم فوق صفحة وجهها الخمرى ...... يدعو للتساؤل؟ لا بأس، لعل القادم من أيامنا يمحو تلك المسحة الحزينة، ما بال الرمال ثقلت هكذا والطريق أستطال؟ ربى!! أين المحراب؟ لماذا أعتمَ الشاطئ؟ الصفحة الزرقاء لم تعد تشعُ هناك أوزة صغيرة، لكن ريشها الأبيض مغطًى بالسواد، لماذا تنظر إلىَّ باكية؟ لماذا تشير بمنقارها ناحية السماء؟ أين سمائى؟ أين سأصلى؟ لمن؟!

تجرعت الكؤوس، كل الكؤوس، أغرقتُ قلبى بسيل من الحزن، لم تبتل صورتها، بكيتُ الكون والحياة والينبوع البكر، لكن صورتها المحفورة بقلبى، كانت هى المنحة الوحيدة، التى تركتها الطبيعة القاسية، لم تستطع الرياح اقتلاعها، ظلّت كعهدها تنمو وسط رماد السنين وأنين الخريف



عمل للفنان عادل المصرى من معرضه المقام حاليا بقصر ثقافة سيدى جابر بالاسكندرية الذى افتتحته السيدة الفاضلة سوزان مبارك والمعرض يضم ١٥٠ عملاً للفنان تمثل مراحل ابداعاته المتنوعة إلى الآن.

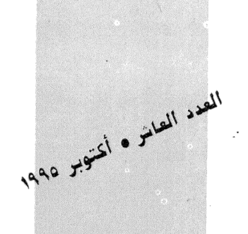




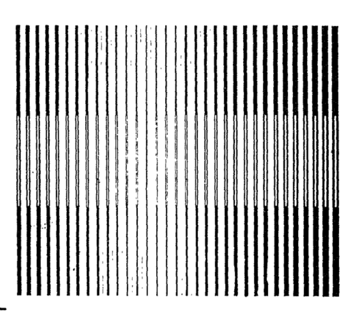
فى ذكرى طه حسين و بول ڤاليرى

أمام عقلين عظيمين ـ أحمد عبدالمعطى حجازى

طه حسين فى نص ينشر لأول مرة



العدد العاشر • أكتوبر ١٩٩٥

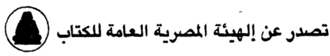




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



العدد العاشر • أكتوبر ١٩٩٥ م • جمادي الأولى١٤١٦ هـ

هـذا العـــدد

أحمد عبدالمعطى حجازى

أمام عقلين عظيمين!

لن يكون افتعالاً أن اجمع فى هذه الكلمة بين طه حسين الذى نحتفل فى هذا الشهر بالذكرى الثانية والعشرين لرحيله، والشاعر **پول ڤاليرى** الذى يحتفل الفرنسيون ونحن معهم بمرور نصف قرن على رحيله هذا العام. فليس الجامع الوحيد بين الرجلين أننا نحيى ذكراهما فى وقت واحد، وإلا فالراحلون مع طه حسين فى أكتوبر من عام ١٩٧٣ كثيرون، والراحلون مع **پول ڤاليرى** فى العام الذى رحل فيه أكثر.

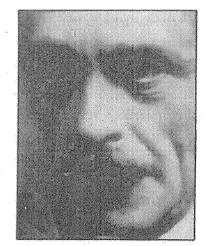
إننى اجمع بين الرجلين، لأن الحياة مدت بينهما جسوراً كثيرة قبل أن يجمعهما الموت. وإذا كانت الذكرى مناسبة توجب الحديث عنهما فى هذا الوقت، فبإمكاننا أن نذكرهما معاً فى أى وقت، دون انتظار مناسبة بالذات.

والحديث عن طه حسين و**پول ڤاليرى** فى هذه المساحة المحدودة يعنى أن نظلمهما معاً، وأن نظلم الشاعر الفرنسى أكثر، لأن كُلاً منّا يعرف طه حسين على نحو من الأنحاء. أما **پول ڤاليرى** فمعظمنا لم يسمع عنه. ولا شك أننا قرأنا بعض مؤلفات طه حسين، وفينا من قرأ جانباً كبيراً منها، وهناك من قرأها كلها، واطلع أيضاً عل بعض ما كتبه النقاد عنه أو قرأ الكثير منه. فإذا كنا فى حاجة إلى المزيد، فالإشارة إلى طه حسين فى هذه الصفحات القليلة لا تفيد. ونحن مع طه حسين فى حاجة إلى قراءة أعمق ومراجعة أشمل، وموازنة بين ما يقوله عنه المختلفون حوله من الأنصار الكثيرين. والمعارضين الكثيرين.

لم يكن طه حسين مجرد ناقد مرهف الذوق واسع المعرفة عظيم الشهرة بالغ النفوذ. ولم يكن مجرد مؤرخ له فلسفته المستخلصة من سياحاته الموفقة فى سيرة البشر، وله قدرته على جمع المعلومات من مصادرها الأولى، وله منهجه العقلى



طه حسين



بول فاليرى

فى فهمها واستخلاص الحقائق والنتائج منها بمهارة الأستاذ الخبير وشجاعة المعلم الرائد الذى يصدع بالحق ويعلنه، لا يتردد أمام سلطة، ولا يتراجع أمام فكرة ثابتة أو وهم مستقر يقوم عند رجل الشارع مقام المقدسات. ومن هنا ردود الفعل العنيفة الصاخبة التى تعرض لها **طه حسين** من رجال الأزهر، أو من رجال البلاط، أو من الغوغاء، أو من المثقفين المحافظين ومنهم بعض زملائه فى الجامعة.

وطه حسين المفكر لا يقل أصالة وخطراً عن **طه حسين** الناقد المؤرخ. فوراء كل ما أنتجه **طه حسين** فى الدراسة الأدبية، والنقد، والتاريخ، والتربية فكرة هى جوهر كل أفكاره، وهى إيمانه الذى يبلغ مرتبة الإيمان الدينى بالعقل. العقل الذى أنشأ الحضارة، والذى يستطيع وحده أن يفهم الحضارة، وينقد الحضارة، ويحفظ الحضارة من الدمار. فهو وراء كل فعل إنسانى، لأن كل فعل إنسانى تجسيد لفكرة من أفكار العقل، أو خطرة من خطراته، أو شطحة من شطحاته، أو كبوة من كبواته. فالعقل يتقدم ويتراجع، ويتشجع ويجبن، وينهض ويكبو، ويخطئ ويصيب، ويعقل العالم ويعقل ذاته، فبإمكاننا أن نمجد العقل ونتشبث به حتى فى عصور الانحطاط العقلية. بل إن حاجتنا إليه فى عصور الانحطاط أشد وأمسّ منها فى عصور النهضة والازدهار.

والعقل هو جدارة كل البشر بأن يكونوا بشراً، وهو فضيلتهم وعطيتهم المشتركة، فليس هناك شىء اسمه عقل عربى وعقل أوربى، أو عقل شرقى وعقل غربى، اللهم إلا من باب المجاز، حين نطلق الجزء على الكل فنسمى ما هو إنسانى عام بما هو خصوصية قومية أو تاريخية. نقول مثلاً إن العقل الشرقى عقل غيبى، لأن الأديان السماوية ظهرت فى الشرق ومازالت تؤثر فى حياته. وهى حقيقة يفسرها سبق الشرق إلى الحضارة وانكفاؤه بعد ذلك على ذاته عصوراً طويلة،

وليس هذا التفسير الشائع الذى ينفى عن الشرقيين القدرة على التفكير المنطقى الموضوعى المنظم نفياً مطلقاً، ويجعل هذا التفكير جبلة غربية لا يمكن أن يكتسبها الشرقيون.

والدليل القاطع على فساد هذا التفسير أن الدين الذى ظهر فى الشرق انتقل إلى الغرب وانتشر فيه، وصنع مجتمعاته ومؤسساته وثقافاته عصوراً طويلة. والعكس صحيح، فالفلسفة التى ظهرت فى الغرب انتقلت إلى الشرق وأثرت فى ثقافاته، بل أثرت أيضاً فى دياناته. مع أن الفلسفة التى أقصدها هنا هى الصورة اليونانية للتفكير الفلسفى الذى ثبت لنا الآن بما لا يدع مجالاً للشك أن ميلاده الأول كان فى مصر وبابل والصين.

وعلى أساس العقل والإيمان المطلق به أقام طه حسين كل ما أقامه من أبنية باذخة، وأنتج كل ما أنتج فى الأدب والتاريخ والتربية، وأبدع أيضاً كل ما أبدع فى الرواية، والسيرة التاريخية، والسيرة الذاتية.

فى كل ما كتب كان طه حسين يصف عمل العقل ويتتبع خطواته، ويحاوره ويحلله، ويستنهضه ويستفتيه.

العقل هو الشخصية الأولى فى عمل طه حسين، وهو الذى لعب دور البطولة فى حياته كلها، كما لعب دور البطولة فى شعر أستاذه القديم أبى العلاء :

يرتجى الناس أن يقوم إمام

ناطق فى الكتيبة الخرساء

كذب الظن، لا إمام سوى العقل

مشيراً فى صبحه والمساء

فإذا ما أطعته جلب الرحمة

عند المسير والإرساء

ومن إيمان طه حسين بالعقل إيمانه بالحرية، فالإنسان هو صانع قدره ومصيره، وإيمانه بالتقدم، لا أن التقدم قانون أو قدر يفعل فعله بدون إرادة الإنسان كما يزعم بعض أصحاب الجبر التاريخى، بل التقدم اختيار إنسانى ينتج عن قدرة الإنسان على محاكمة ماضيه وصنع مستقبله. ومن إيمان طه حسين بالعقل إيمانه بأن الإنسان طاقة خلق وإبداع مستمر، فما دام كل ما تحقق فى الماضى كان بإرادة الإنسان ومن صنع يديه، فكذلك فى المستقبل الذى لا يصح أن يكون تكراراً أو محاكاة لعصر سابق، لأن المستقبل زمن آخر يحتاج إلى عمل جديد.

العقل إذن هو فضيلتنا الأولى، منه تنبع كل الفضائل وبه يكون الإنسان إنساناً. وعلى العكس، فالخرافة، والعادة المستحكمة، والتقاليد المتحجرة هى أم الرذائل، وبها يتراجع الإنسان قاطعاً آلاف السنين وملايينها إلى الوراء، ليعود حشرة، أو سمكة، أو قرداً فى أحسن الأحوال!

فإذا كان لهذه الإشارات أن تساعدنا على استحضار صورة **طه حسين** فى ذكرى رحيله، فهى مدخلنا أيضاً إلى الحديث عن **پول ڤاليرى** الذى لم يعرفه من عرفوه إلا عن طريق طه حسين، ولم يعرفه **طه حسين**، إلا عن طريق إيمانه بوحدة العقل ووحدة الحضارة، هذا الإيمان الذى هداه لمعرفة أرسطو، وهومير، وشيشرون، و**ڤولتير**، و**مونتسكيو**، وروسو، و**اندريه جيد**، و**ڤاليرى**، و**أونجاريتى**، فاتخذهم أساتذة وأشقاء لم يفرّق بينهم وبين **امرئ القيس**، و**طرفة**، و**أبى نواس**، و**المعرى**، و**ابن خلدون** و**أحمد لطفى السيد**، و**توفيق الحكيم**، و**العقاد**.

و**پول ڤاليرى** مجهول أو شبه مجهول عند غالبية القراء العرب الآن. لأنه شاعر أجنبى، ولأنه لم يعد معاصراً لنا، ولأن ما ترجم له وما كتب عنه فى لغتنا أقل من القليل، فمن الواجب أن أعرّف به ولو فى عبارات تفسر احتفال الفرنسيين وغير الفرنسيين به هذا العام.

پول ڤاليرى قمة من قمم الأدب الفرنسى والإنسانى فى هذا العصر. فهو شاعر وناثر من أرفع طراز. وهو **كطه حسين** طاقة خلق متفجرة، وجملة مبدعين فى رجل واحد جمع فى حياته بين التواضع والكبرياء.

يعده البعض أكبر شاعر فرنسى فى القرن العشرين.

ويرى **اندريه جيد** وهو سيد من سادة اللغة الفرنسية أن خواطره التى كتبها بعنوان «أمسية مع مسيو تست» عمل رائع لم يسبق له مثيل فى أية لغة من اللغات.

وقد كتب **ڤاليرى** هذه الخواطر نثراً، يرسم فيها صورة عقل مثقف يعيش فى عالم من المجردات، يكتفى بتأملها، يعاشرها ويحاورها، ولا يحاول أبداً أن يجسدها فى عالم الواقع، لأنها إن تجسدت سقطت فى نظره، وفقدت كل ما لها من حياة ورفعة وجمال.

والذين قرءوا **پول ڤاليرى** وعاشروه يعرفون أنه لم يكن فى واقع حياته إلا «مسيو تست»، وأن هذا السيد ليس إلا **پول ڤاليرى** الذى هجر مقاعد الدراسة وهو صبى، وضاق بما كان يردده المدرسون. وبعد أن نظم قصائده المبكرة التى حققت له شيئاً من الشهرة هجر الشعر فلم يصدر مجموعته الأولى إلا وقد قارب الخمسين. وبعد أن وهب نفسه للأدب تذكر الرياضيات التى أهملها من قبل وفشل فى دراستها، فعاد إليها من جديد، وتفرغ لدراسة الجبر، والهندسة والفلسفة، والرقص، والعمارة خمسة عشر عاماً كاملة، حتى أصبح مرجعاً فيها.

كان **ڤاليرى** يهرب دائماً من الاحتراف إلى الهواية، أى من الارتزاق بالثقافة إلى المتعة بها والتعبّد فى محرابها، لأن اتخاذ الثقافة سبيلاً إلى كسب الرزق يفضى لا محالة إلى إغراق السوق بالإنتاج الثقافى الردىء. فالمنتج محتاج للمال، والمستهلك راضٍ بما ينشر، وهما معاً متواطئان على الاستسهال وعدم الإتقان. هذا، مع أن **ڤاليرى** الذى لم يكن حتى أتته الشهرة العريضة وارثاً أو صاحب منصب، بل كان موظفاً بسيطاً ينفق مرتبه المحدود على تثقيف نفسه ولا يكاد يشعر بالشبع كما اعترف هو نفسه حين سمع متحدثاً يذكر الأدباء الذين يسرت لهم الشهرة حياتهم العملية، فلاءموا بين مطالب

الفن ومطالب الحياة. «وكان **پول ڤاليرى** ، احس فى حديث هذا المتحدث تلميحاً إليه أو تعريضاً به، فقال - والرواية لطه حسين - هذه الجملة التى لن انساها، فى ذلك الصوت الذى لن انساه؛ نعم بعد أن كادوا يموتون جوعاً»!

ولقد ظل **پول ڤاليرى** يتحاشى الكتابة، مع أنه لم يكف فى يوم من ايام حياته عن الكتابة، لأن استحالة الفكرة إلى كلام مكتوب تعنى موت الفكرة. فإذا جلس فى النهاية ينظم أو يكتب خرج من كل انفعال، وأخذ يثبت ويمحو، ويحذف ويضيف، كأنه ممثل مسرحى يؤدى دوراً فيكبح انفعاله هو به ليركز طاقته كلها على إثارة انفعال المشاهدين. لهذا كان **پول ڤاليرى** يسخر من الإلهام كما كان يسخر منه **فلوبير** فى قوله: «الإلهام؟ إنه يعنى الجلوس إلى منضدة الكتابة كل يوم فى الساعة ذاتها»!

كل عمل كتبه **ڤاليرى** لم يكن فى نظره إلا تجربة أو تدريباً على الكتابة. كل عبارة، بل كل كلمة وكل صوت وكل إيقاع عنصر محسوب موزون له وظيفته فى ذاته وفى علاقاته ببقية العناصر. ليس لأن **ڤاليرى** مجرد صانع، بل لأن الكتابة كانت بالنسبة له عملاً يبلغ من الصعوبة حد الاستحالة، فهى تجسيد للفكرة الثرية الرفيعة المعقدة فى أداة مبتذلة بطبيعتها وهى اللغة التى تستخدم هى ذاتها فى البيع والشراء، والعراك والخداع. فإذا كان لابد من ان تؤدى هذه الفكرة أداء لغوياً فلابد من تهيئة النفس وتهيئة الأدوات واستشعار الصعوبة والوصول إلى الكمال.

من هنا كانت قصيدة واحدة **لڤاليرى** أو مجموعة من القصائد جديرة بأن تكون حدثاً ثقافياً يهز فرنسا ويهز العالم.

وهذا ماحدث بالفعل عندما نشرت قصيدته «المقبرة البحرية» رغم أنفه. فقد حدث أن زاره فى منزله المتواضع صديقه الكاتب **جاك ريڤير** ذات يوم من أيام ١٩٢٠ فوجده يعمل فى قصيدة لم ينته منها بعد، ومع ذلك أصر الزائر على أن يأخذ صورة من صورها الكثيرة ليقرأها وحده، وإذا بالشاعر يفاجأ بقصيدته التى لم يكن قد رضى عنها بعد منشورة فى «المجلة الفرنسية الجديدة» التى كان يراس تحريرها **جاك ريڤير**.

وأثارت القصيدة بما فيها من قوة ورصانة وسحر وغموض حركة واسعة من التعليقات فى أوساط القراء والنقاد الفرنسيين الذين اختلفوا حولها مابين متحمس ومعترض. ثم مالبثت القصيدة أن ترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والإسبانية ترجمات مختلفة فى كل لغة على حدة، فأثارت فى العالم ما أثارته فى فرنسا، حتى ترددت أصداء ذلك فى الصحافة الأدبية العربية، إذ كتب عنها **طه حسين** فى مجلة «الرسالة» كما كتب عنها وعن صاحبها **صلاح لبكى، وإلياس ابو شبكة، وسعيد عقل** فى لبنان. وحبذا لو توفر بعض الباحثين على هذا الجانب ليقدموا لنا معلومات صحيحة كاملة حول علاقة الشعراء والكتاب العرب **بپول ڤاليرى**، فلا تزال معلوماتنا فى ذلك مشوهة ناقصة.

وقد حاولت فى حديث أخير أجرته معى صحيفة «الحياة» اللندنية أن أقدم فى هذا الموضوع شهادة ينقصها التوثيق. فقد حمل لى مندوب الصحيفة سؤالاً أملاه عليه المسئول عن الصفحة الأدبية فيها عن علاقتى بشعر **ڤاليرى**، وأثره فى

الشعر العربى، ومابقى من الشعر والشاعر فى الوقت الراهن. وقد أجبت عن هذا كله بقدر مايسمح الحديث الصحفى للإجابة، وتوقفت عن مقدمة السؤال التى تحدثت عن علاقة الشعراء اللبنانيين **بڤاليرى**، ولم تذكر شيئاً عن علاقة المصريين وسواهم من العرب به. وهذا ماحاولت تصحيحه. ففى اعتقادى ان طه حسين سبق الجميع لمعرفة **پول ڤاليرى** شاعراً، ومفكراً، وإنساناً.

يقول طه حسين فى مقالته المنشورة عن **ڤاليرى** فى كتابه «الوان» إنه أخذ يقرأ له حين فاجأ مجده الناس فى أعقاب الحرب الأولى، أى منذ أوائل العشرينيات. ثم كتب عنه أكثر من مرة فى مجلة «الرسالة» خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وترجم له فيها جانبا من كتابه عن النفس والرقص، وتحدث عنه فى أكثر من محاضرة. ثم اتيح له أن يلقاه سنة ١٩٣٧، واستمع إليه وهو يحاضر فى السوربون عن ديكارت، حتى زامله فى «لجنة الفنون والآداب» التى انبثقت عن «مجلس التعاون الفكرى» الذى أنشأته عصبة الأمم. وكان طه حسين يمثل مصر فى تلك اللجنة التى كان يراسها **پول ڤاليرى**، فتوثقت علاقة عميد الأدب العربى بالشاعر الفرنسى العظيم الذى استطاع أن يرد للتراث الكلاسيكى رونقه وبهاءه ويمنحه حياة عصرية جديدة، ويكشف عما كان مستوراً خلف الرصانة والجهامة من ذكائه اللماح، وسخريته المهذبة، وحكمته المرحة، وارتيابه النبيل!

نعم. استطاع **پول ڤاليرى** أن يقهر العصر الذى عاش فيه، لا بالهرب إلى عصر ماض، بل بنجاحه العبقرى فى أن يجتذب لأنبل الأفكار وأعقدها أوسع جمهور من المثقفين والقراء، وأن يكافح بالترفع والسخرية والتواضع والإيمان بالعقل ماساد عصره من ابتذال وطغيان وشراهة حيوانية.

ولقد خلف لنا **پول ڤاليرى** تراثاً من الشعر لايزال غضاً نضيراً ممتعاً مثيراً. كما خلف لنا تراثاً من الأفكار اصبحت أساساً ومرجعاً لأحدث ماظهر فى علوم الأدب واللسان.

لكن هذا التراث لايزال بالنسبة لقراء العربية مجهولاً. فمن صفحاته التى تبلغ حوالى خمسة آلاف صفحة، لم يترجم إلى العربية إلا صفحات قليلة، بضع قصائد، وثلاث مقالات أو أربع!

فى الذكرى الثانية والعشرين لرحيل طه حسين والذكرى الخمسين لرحيل **ڤاليرى** ننحنى أمامهما، ونستمد من تراثهما العون لنسترد ثقتنا بالعقل، ونستشعر جلالة العمل الفكرى وصعوبة الكتابة، ونتعلم التواضع حين تقبل، والكبرياء حين تدبر، وأن نفرح بالحياة، ونسعى لبلوغ الكمال، ونتبرأ من الجهل والخرافة والابتذال والطغيان!



طه حسين
في نص ينشر له لأول مرة

كان طه حسين، منذ عودته من بعثته فى فرنسا سنة ١٩١٩، من أكثر الكتاب اهتماما بالمؤتمرات والندوات الدولية، التى تتيح للمفكرين والباحثين فى أنحاء المعمورة أن يلتقوا على اختلاف اتجاهاتهم وأن يتعرفوا بعضهم على جهود البعض فى البحث وحقائق المعرفة، ويتدارسوا قضايا الثقافة والحضارة والتاريخ، ويقفوا على اخر ما صدر من إنتاج فى مختلف اللغات، وما حُقِّق ونشر من نفائس الآثار والمخطوطات القديمة التى لاغنى عنها لازدهار الإبداع الحديث.

ومشاركة طه حسين فى هذه الجهود العالمية ممثلاً لمصر أو للثقافة العربية أو بصفته الشخصية، يعد جانبًا واحدًا من جوانب حياته الفكرية، ومن مصادر ثقافته، ومن جهاده المتصل، نطالع صفحات منه فى كتبه ومقالاته المتناثرة فى الدوريات. ولكن الجزء الاكبر منه لا يزال مطويا فى محفوظات الجهات التى أوفدته، مثل وزارة المعارف، والجامعة المصرية، ومجمع اللغة العربية .. لا احد يعرف عنه شيئا، يهدده التلف والضياع.

وقد ساعد طه حسين على أن ينهض بهذه الرسالة إحاطته بالثقافات الإنسانية، العربية والأجنبية، على مدى العصور، وإيمانه الوطيد، فى كل مراحل حياته، بلقاء الحضارات .. هذه الحضارات التى بدأت فى الشرق، فى مصر الفرعونية، ثم تألقت فى اليونان القديمة، وبعد ذلك رفع العرب، فى القرون الوسطى، شعلتها، حتى تسلمتها أوروبا فى بداية عصر النهضة، وتقدمت بها عبر القرون التالية.

وعلى الرغم من المحاولات الفاشلة لإثارة الريبة فى بعض هذه المؤتمرات، خاصة ما يتصل فيها بالاستشراق، وتصويره على أنه مؤامرة استعمارية، فلم يكن طه حسين يحفل بهذه المحاولات.. ذلك أنه كان يرى أن الخضوع لمثل هذه المخاوف يؤدى بالثقافة العربية إلى العزلة، والعزلة تفضى إلى الضعف والموت. وهو أخطر ما يتهدد الآداب والفنون والعلوم العربية، التى كان طه حسين ينظر إليها فى أبعادها الإنسانية المشتركة، التى يثريها الحوار.

وعلينا أن نتذكر أن بين هؤلاء المستشرقين من كانوا أعضاء عاملين فى المجامع العلمية واللغوية، ومن عملوا بالتدريس فى الجامعات وشاركوا فى تحرير دائرة المعارف الإسلامية. وإليهم يرجع الفضل أيضا فى تعريفنا بكثير من كنوز التراث العربى، الأدبى والعلمى والفلسفى وبالحياة الإسلامية، وفق أدق المناهج العلمية.

وفى هذا التقرير الذى قدمه طه حسين إلى الجامعة المصرية سنة ١٩٢٨، بعد حضوره مؤتمر المستشرقين الثانى فى مدينة إكسفورد، يعرض أعمال ووقائع المؤتمر. كما يعرض الجهود التى بذلها بدافع من حسه الوطنى، لكى يعقد المؤتمر دورته التالية فى القاهرة، ولكى تكون مشاركة مصر فيه أكثر فائدة وتأثيرا، فتحقق به غاياته الأساسية، وهى خدمة البحث العلمى، والتقريب بين الثقافات والشعوب، وتعميق عناصر التشابه بينها دون طمس للخصوصيات.

ولاشك أن اهتمام طه حسين بالبعثات، وإدراكه لخطرها الجليل فى التقدم والرقى، يمضى فى هذا المسعى نفسه الذى أراد به لبلاده أن تتبوأ المكانة التى يؤهلها لها مجدها القديم، ومستقبلها المنتظر.

وهذا هو نص التقرير الذى ينشر لأول مرة عن أصولها المحفوظة بين أوراق طه حسين الخاصة، بعد سبع وستين سنة من كتابته.

نبيل فرج

○

تقرير عن مؤتمر المستشرقين
الذى عقد فى أكسفورد سنة ١٩٢٨ ٭

(١) تعود المشتغلون بالمسائل الشرقية أن يجتمعوا من حين إلى حين فى شكل مؤتمر علمى يتعارفون فيه ويظهر بعضهم على ما لبعضهم الآخر من بحث وما وصل إليه هذا البحث من نتائج علمية ويتبادلون فيه الرأى فى كل ما يحتاجون إليه من صنوف التعاون ليتهيأ لهم المضى فى أعمالهم العلمية على أحسن وجه وأشده ملاءمة لحاجات العلم وضروراته.

وكان آخر مؤتمر للمستشرقين الذى انعقد فى أثينا سنة ١٩١٢ وكانوا قد قرروا الاجتماع بعد ذلك فى هولاندا ولكن الحرب حالت دون هذا الاجتماع ولم يتهيأ للمستشرقين أن يلتقوا إلا هذه السنة فى مدينة أكسفورد. وقد أقبلوا إلى هذا المؤتمر أفواجا من كل صوب. ولم تكد أمة متحضرة أو حكومة أو جامعة أو معهد علمى له

عناية بالعلوم الشرقية تهمل أن تمثل فيه. فقد رأينا ممثلين لأمريكا والهند والصين واليابان وفارس وأمم الشرق العربى كلها كما مثلت فيه أوروبا على اختلاف شعوبها وحظوظها من العناية بالعلوم الشرقية.

وأول شىء يحسه المصرى حين يشهد مؤتمرا كهذا هو أن مصر لم تكن ممثلة فيه كما ينبغى أن تمثل وهى مركز الحياة العربية الإسلامية الآن كما كانت مركز الحياة العربية الإسلامية منذ عصر الفاطميين. وفيها ميدان البحث عن الآثار المصرية الفرعونية وعن الآثار المصرية اليونانية والرومانية وعن الآثار المصرية العربية الإسلامية فهى من هذه الجهات وحدها خليقة أن تشترك فى أقسام المؤتمر التى كانت تعنى بهذه المسائل مراعاة لكرامتها القومية على أقل تقدير. وكان ينبغى فوق هذا أن يكون لها ممثلون يشتركون فى أقسام المؤتمر الأخرى التى كانت تتناول مسائل لا تمس مصر أصلا أو تمسها من قرب أو من بعد. ولكن مصر لم يمثلها إلا اثنان : أحدهما عن وزارة المعارف والآخر عن الجامعة. وكلاهما لم يستطع أن يشترك إلا فى قسم المسائل الإسلامية العربية لأن جهوده العلمية موقوفة على هذا القسم. ولولا أن زميلنا الأستاذ سليم حسن تطوع بالاشتراك فى المؤتمر وتبع قسم الآثار المصرية ليسجل علينا أن مؤتمرا عنى بتاريخ مصر القديم واستعراض ما وصل إليه هذا التاريخ منذ خمس عشرة سنة دون أن تعلم به مصر ودون أن تأخذ بحظها من الاشتراك فيه.

وقد عنى المؤتمر بالعلوم الأدبية والتاريخية واللغوية والأثرية التى تمس الشرق كله. فكان فيه قسم للشرق الأقصى وقسمان لآسيا الوسطى وقسم للآثار المصرية وقسم لما يتصل بالعبرانيين والأرمنيين.وقسم لما يتصل بالأمم الإسلامية عامة واللغة العربية خاصة وقسم لتاريخ الفن فى الشرق.

ولم أستطع أنا كما لم يستطع زميلى المصرى أن نشترك فى أعمال الأقسام الأخرى لأن قسمنا كان يشتغل فى كل يوم صباحا ومساء بعد الظهر وأول الليل. ولم يكن بد من حضور جلساته الاشتراك فيما يكون فيه من مناقشات. وكانت جلسات هذا القسم خصبة قيمة اشترك فيها فحول المستشرقين الذين يعنون باللغة العربية والعلوم الإسلامية كالأساتذة **شنوك هرجرونج** الهولاندى **وفيشر ومنوخ وهارتمن وليتمن** الألمانيين **ونلينو وفولانى** عن إيطاليا، **وفيران وليفى بروفنسال وكوهين** عن فرنسا **ومرجوليوث ونيكولسون وكرنكوف زليفى وأرنولد** عن انجلترا. **وبدرسن** عن الدانمارك وآخرون كثيرون يحصيهم برنامج المؤتمر ولا حاجة إلى تسميتهم.

وكثير من هؤلاء الأساتذة قدم إلى المؤتمر مباحث وألقى فيهم محاضرات قيمة. فقد تكلم الأستاذ **نلينو** عن تاريخ الفقه عند السريانيين. وتكلم **فيشر** عن الأديرة المسيحية فى البلاد الإسلامية. وتكلم آخر عن الآثارالعلمية للخوارج. وآخر عن الشعر الحبشى. وآخر عن العقل السامى. وتكلم الأب **بويج** مندوب جامعة اليسوعيين فى بيروت عن مشروع تعنى به هذه الجامعة لنشر الكتب العربية الفلسفية القديمة التى ترجمت إلى اللغة اللاتينية فى القرون الوسطى مع ترجمتها اللاتينية وترجمة أخرى حديثة. كما تكلم الأستاذ **منوخ** عن نشر مجموعة عربية تمثل الطب العربى.

وعلى هذا النحو عنى المؤتمر بالمسائل التى تمس اللغة العربية واللغات السامية عامة والمسائل الإسلامية سواء منها ما يمس تاريخ الإسلام فى العصور الأولى أو فى هذا العصر الحديث.

وقد أتيح لى أن اشترك فى أكثر المناقشات التى دارت حول كثير من هذه المسائل. وفى يوم الخميس ٣٠ أغسطس ألقيت فى المؤتمر محاضرتين إحداهما عن ضمائر «الغيبة» فى القرآن والأخرى عن «المقارنة بين فلسفة ليبنتز ومذهب المعتزلة» وأستطيع أن أقول إنى وفقت فى هاتين المحاضرتين إلى رضا المؤتمرين. وكنت أريد أن ألقى محاضرة ثالثة عن «أثر المتكلمين فى نشأة علم البيان» ولكن الوقت لم يسمح لى بإعداد هذه المحاضرة كما أن وقت المؤتمر لم يكن يسمح بإلقائها لو قد أعدد لها لكثرة ما كان عنده من الأعمال.

ومهما يكن الغرض الذى قصدت إليه الجامعة حين قبلت الدعوة إلى هذا المؤتمر وشرفتنى بتمثيلها فيه فقد وفقت إلى أمرين لهما قيمتهما:

الأول : أن هؤلاء المستشرقين الذين يمثلون علماء الشرقيات فى العالم كله كانوا يسمعون عن الجامعة المصرية ولكنهم لم يكونوا يعرفون من أمرها إلا القليل.

وقد اتصلت بكثير منهم وتحدثت إليهم أحاديث كثيرة مختلفة أظهرتهم على حقيقة الجامعة والغرض الذى ترمى إليه ومقدار عنايتها الجدية بالحياة العلمية عامة وبالعلوم الشرقية والإسلامية بنوع خاص.

الثانى : أنى باشتراكى فى المناقشات وبالمحاضرتين اللتين ألقيتهما استطعت أن ألفت هؤلاء العلماء إلى أن مناهج البحث العلمى الحديث قد أخذت تعرف فى مصر ويعنى بها المصريون عناية جدية. وأظن أن كثيرا من هؤلاء العلماء بعد أن عرفوا جامعتنا قد أصبحوا يحرصون حرصًا شديدا على أن توجد بينهم وبينها أقوى الصلات العلمية الممكنة. ومنهم من يود لو أتيحت له فرصة الدرس فيها من حين إلى حين.

(٢) العادة فى مثل هذه المؤتمرات أن تتخذ الأقسام قرارات تمثل جامعتها وأغراضها وأن تعرض هذه القرارات على المؤتمر فى جلسته العامة الأخيرة فيقر منها ما يرى ويعدل عما يرى العدول عنه. وقد اتخذ قسمنا قرارات أربعة أقرها المؤتمر كلها : أولها ـ وهو يهم الحكومة المصرية ـ أن الحاجة ماسة إلى وضع معجم تاريخى متقن واضح للغة العربية يوضع بمقتضى مناهج البحث العلمى الصحيح. ولما كانت القاهرة أليق المدن بمثل هذا العمل القيم فالمؤتمر يرغب إلى الحكومة المصرية فى أن تعنى به وتفكر فيه مستعينة بمن تشاء من المستشرقين.

الثانى : رغبة المؤتمر فى أن ينجح المشروع الذى تشرف عليه الجامعة اليسوعية فى بيروت والذى سبقت الإشارة إليه.

الثالث : رغبة المؤتمر فى نجاح العمل الذى تقوم به الجامعة الإسرائيلية فى القدس وهو الملاءمة بين نصوص الشعر العربى إلى آخر العصر الأموى.

الرابع : رغبة المؤتمر فى أن ينجح المشروع الذى يقوم به الأستاذ منوخ وهو نشر مجموعة تمثل الطب العربى.

وعلى ذكر القرار الأول الاحظ أن الأستاذ فيشر الألمانى يشتغل فى ليبزيج منذ ستة عشر عاما بوضع هذا المعجم التاريخى للغة العربية. وقد استقصى أو كاد يستقصى الشعر الذى ينسب إلى الجاهليين والقرآن والشعر الأموى وأعد مذكرات قد تبلغ المليون ـ فيما حدثنى ـ ولكنه لم يوفق إلى البدء فى نشر هذا المعجم لقلة حظه من المال ومن الأعوان. وقد فهمت منه أنه لن يتأخر عن مساعدة المصريين فى وضع هذا المعجم إذا طلبت إليه هذه المساعدة وإذا كان لى أن أقترح شيئا فإنى أود لو استطاعت حكومتنا أن تستعين بخبرة هذا الأستاذ الطويلة وجهده الخصب فى وضع معجم نحن كلنا مقتنعون بأن الحاجة إليه شديدة والضرورة إليه ماسة.

(٣) وكنت قد رفعت إلى معالى وزير المعارف اقتراحا بدعوة المؤتمر إلى الانعقاد فى القاهرة وانتظرت رد معاليه فلم يصل إلى إلا فى اليوم الثالث من أيام انعقاد المؤتمر. ولكن زميلى ممثل وزارة المعارف كان قد تلقى من معالى الوزير تعليمات شفهية بدعوة المؤتمر وكان قد سبقنى إلى أكسفورد وأخذ يسعى، فلما وصلت اشتركت معه فى السعى ووجدنا من كثرة المستشرقين ميلا شديدا إلى قبول دعوتنا. ولكننا مع ذلك لم ننجح لأمرين :

الأول : أن الوفد كان قد سبق إلى هولاندا باجتماع المؤتمر فيها ثم عدل عن هولاندا إلى أكسفورد فلم يكن بد من قبول الدعوة الهولاندية للاجتماع المقبل.

الثانى : أن كثيرًا جدا من المستشرقين يودون أن يجتمعوا فى مصر ولكنهم يشفقون من كثرة النفقات التى يستتبعها بعد القاهرة وهذا هو السبب الرسمى الذى اعتذر به المؤتمر عن قبول دعوتنا. ولست أشك فى أننا إذا اتخذنا للأمر عدته نستطيع أن نصل إلى أن يعقد المؤتمر فى القاهرة بعد انعقاده فى هولاندا أى بعد ست سنين وليست هذه المدة شيئا يذكر.

(٤) وقد بعث حضورى للمؤتمر فى نفسى خواطر كثيرة يهمنى أن الخص منها فى هذا التقرير ما يأتى :

أ ـ يحسن أن تعنى مصر والجامعة المصرية خاصة بالمؤتمرات العلمية على اختلافها عناية أقوى من العناية التى أظهرتها إلى الآن. بحيث يكون لنا ممثلون يشتركون فى كل أقسام هذه المؤتمرات أو فى أكثرها على الأقل توفيرا لكرامتنا القومية من جهة وتحقيقا للصلة العلمية بيننا وبين الغرب من جهة أخرى.

ب ـ ولأجل أن يكون اشتراكنا فى هذه المؤتمرات منتجا يجب أن نكون على علم متصل بالحركة العلمية فى أوروبا وأمريكا بحيث لا تفاجئنا الدعوة إلى هذه المؤتمرات وبحيث يستطع الممثلون المصريون أن يستعدوا لها ويشتركوا فيها اشتراكا عمليا ومنتجا لا اشتراكا تمثيليا رسميا. وأظن أن وزارة المعارف تستطيع أن تتصل بهذه الحركة العلمية وتستعد لها وتلفت إليها معاهدنا العلمية فى الأوقات الملائمة.

جـ - ولأجل ان نستطيع الانتفاع بالاشتراك فى هذه المؤتمرات وأن يكون اشتراكنا فيها منتجا يجب أن نعنى بدرس اللغات العلمية الحية درسا يمكننا من أن نفهمها ونتكلمها ونشترك فيما يكون من المناقشات بها ولاسيما هذه اللغات الثلاث الفرنسية والألمانية والإنجليزية ومهما ألححت فلن أبلغ حاجتى من الإلحاح فى وجوب أن تدرس هذه اللغات فى مصر لا أقول فى الجامعة وحدها بل أقول فى المدارس الثانوية أيضا درسًا متقنا فهذه هى لغات العلم فى المؤتمرات وغير المؤتمرات ويجب على الممثلين المصريين أن يفهموا كل ما يلقى بها وأن يستطيعوا المناقشة بها أيضا وإلا كان تمثيلهم ناقصا وكان إنتاجهم محدودا وكانت الفائدة لهذا التمثيل ضئيلة جدا. وأنا أعلم أن إتقان هذه اللغات يحتاج إلى زمن طويل ولكن هذا الزمن يقصر بمقدار ما نسرع فى الابتداء بدرس هذه اللغات. وليس ينبغى أن يستمر حالنا الآن من إتقان لغة أو لغتين والعجز عن فهم كل ما يقال من حولنا فى مثل هذه الاجتماعات الدولية.

د - وشيء آخر لابد منه إذا أردنا أن نفيد ونستفيد من اشتراكنا فى المؤتمرات العلمية وهو أن يكون علماؤنا وشبابنا على اتصال قوى بالحركة العلمية فى أوروبا وأمريكا كل فى الفرع الذى يتخصص فيه. ذلك لأن منا من يكتفى عادة بما يحصله من العلم ويهمل الاطلاع على المؤلفات والمجلات والصحف التى تنشر من حين إلى حين فى أوروبا وأمريكا حتى إذا وصل إلى هذه المؤتمرات لاحظ أن العلم قد خطا خطوات بعيدة دون أن يعرف من ذلك شيئا. وسمع الأحاديث تدور عن فلان وفلان وما كان لهما من بحث وما وصلا إليه من نتيجة. فكان كمن يسمع شيئا لا علم له به من قبل. وفى هذا من الخزى والعار ما فيه. ذلك إلى أنه يحول بينه وبين الانتفاع بالحياة العلمية على الوجه الأكمل. ولو أن لى أن اقترح لاقترحت على الجامعة وعلى معاهدنا العلمية العالية عامة أن تدخل فى برنامج دراستها ولو إلى حين درسا خاصا بالببليوجرافيا الغرض منه إظهارالشبان على الحركة العلمية وما ينشر فى مختلف البلاد من الكتب والمجلات.

وأنا أعلم أن أول واجب على الأستاذ الذى يستحق هذا الاسم هو أن يظهر طلابه على ما يتصل بمادته من الببليوجرافيا ولكن جهل شبابنا بهذا العلم من القوة والكثافة بحيث يحتاج إلى درس خاص فى كل فرع العلم إلى أجل مسمى.

هـ - وبعد فكم أتمنى لو أن للجامعة من السعة المالية ما يمكنها أن توفد إلى جانب ممثليها فى المؤتمرات العلمية عددا قليلا أو كثيرا من طلابها النابهين ليحضروا هذه المؤتمرات دون أن يشتركوا فيها بالفعل. ففى ذلك من تنبيههم ولترغيبهم فى البحث وحثهم عليه وتعويدهم مخالطة العلماء والاستفادة منها ما هو خليق بالعناية والتفكير.

طه حسين

مراد وهبه

رؤيتى لـ عبدالرحمن بدوى

فى عام ١٩٤٥ كنت طالباً فى قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة الآن). وكان **عبد الرحمن بدوى** يحاضرنا فى الفلسفة المسيحية والمنطق. وفى ٣٠ ابريل ١٩٤٥ انتحر **هتلر**. وفى اليوم التالى دلف **عبد الرحمن بدوى** إلى مكان المحاضرة فلمحنا رابطة عنق سوداء. وعندما سألناه عن السبب قال: لأنى حزين على وفاة **هتلر**.

فما العلاقة بين **بدوى** و**هتلر**؟

كان **بدوى** فى الفترة ما بين ١٩٣٨ - ١٩٤٠ عضوا فى حزب مصر الفتاة ورئيساً لمكتب الشئون الخارجية بالحزب وبصفته هذه كان يحرر المقالات السياسية لجريدة الحزب. وأنا هنا أنتقى فقرات من بعض المقالات لألقى الضوء على ما كان يدور فى ذهنه. ففى ١٧ مارس ١٩٣٨ نشر بحثاً بعنوان «مصير تشيكوسلوفاكيا. هل يكون كمصير النمسا؟!». وقال **بدوى** عنه إنه بحث هام مرفوع إلى رئيس الحزب من مكتب الشئون الخارجية. وكانت الجيوش الألمانية قد غزت النمسا. وقابل الشعب النمساوى هذه الجيوش مقابلة منقطعة النظير. وجاء فى نهاية البحث ما يلى:

« فليهنأ الشعب الألمانى بهذه الوحدة التى حققها، وليهنأ **هتلر** بهذا النصر العظيم الذى أحرزه، والذى يسجله له التاريخ فى إعجاب لا حد له،و لتبحث الدول المنكوبة عن زعماء لها كهتلر، وليقبل المصريون على مصر الفتاة التى لن يكون خلاص مصر من محنتها،وبلوغها مجدها إلا على يديها».

وفى ٦ أكتوبر ١٩٣٨ نشر **بدوى** مقالا آخر يمجد فيه **هتلر** ويحذر الدول الكبرى من **هتلر** لأنه «له أثره الكبير وشأنه الخطير فى توجيه السياسة العالمية، وأصبح قوة هائلة مخيفة تثير الجزع والهلع فى العالم

أجمع، ولم يعد له مثيل فى قوته فى القارة الأوروبية بأسرها. ثم يدعو الدول الصغرى إلى أن «تخطب وده، وتنشد صداقته، بل حمايته ووصايته كى تطمئن إلى الحياة والبقاء إلى جواره».

ودعوة بدوى إلى التلاحم مع هتلر مردودة إلى ايبولوجيا الحزب النازى وهى ايديولوجيا عنصرية. يقول بدوى فى اغسطس ١٩٣٨ «النازية هى أوج تلك الحركة العنصرية التى سرت فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والتى بفضلها يستطيع الألمانى السيادة على جميع الشعوب الأخرى، لأن العنصر الجرمانى هو اسمى العناصر وأرقى الأجناس».

ومن شأن العنصرية أن يكون الفرد جزءاً من الجنس لا يمكن فصله عنه، فدمه من دم الجنس المشترك. ولذلك يرى بدوى أن النازية استطاعت أن تحل مشكلة كبرى من مشاكل الحياة، وهى مشكلة الفرد والجماعة، وصلة كل منهما بالآخر. وهو يكشف عن أساس هذه الصلة عندما يؤيد قول هتلر فى ٣١ مايو ١٩٣٥ «لأول مرة فى تاريخ العالم يجتمع ثمانية وثلاثون مليوناً يكونون مجموع مَنْ لهم حق الانتخاب فى المانيا على الثقة برئيس واحد، والإخلاص لقائد واحد». ومعنى ذلك أن ثمة فرداً متميزاً، وأن هذا الفرد يتميز بالقوة المسيطرة. وفى هذا الإطار من تمجيد الفردية المتميزة والقوة المسيطرة يبدأ بدوى فى نشر سلسلة بعنوان «خلاصة الفكر الأوروبى» يفتتحها بكتاب عن نيتشه أصدره عام ١٩٣٨ يبرز فيه أهمية المذاهب الروحية فى مواجهة المذهب الآلى، لأنه إذا حدث اختلال فى التوازن بين الآلية والروحية حدثت كارثة»(١). وسبب ذلك مردود إلى أن الآلية وحدها لا تحرك قوة الإبداع. وإذا انفردت الآلية سيطرت الدهماء ومعها الروح الشعبية، والروح الشعبية سطحية التفكير لا تبالى بما هو روحى وبالقيم العليا. ذلك أنها تنفخ فى حاجاتها الوضيعة.

ولهذا فإن عبد الرحمن بدوى يريد لوطنه ثورة روحية. يقول «فليس من شك فى أن هذا الوطن فى أشد الحاجة إلى الثورة الروحية على ما ألف من قيم.... كى يضع مكانها نظرة أخرى»(٢). وتمهيداً لإيجاد هذه النظرة يقدم مشروعاً إلى أبناء هذا الجيل بعنوان «خلاصة الفكر الأوروبى «لنعلمهم كيف يفكر هذا الفكر ويبدع، وكيف يبدد ما قدّس من أوهام بهدف إحداث هزة قادرة وحدها على انتشال أبناء هذا الجيل من ظلمة الهوة إلى نور الفكر الحر فيفكروا فيما فكر فيه العقل الأوروبى، ويتأملوا فى المشاكل التى أثار، والحلول التى قدّم بشرط الا يتوهموا أن ثمة حلولاً جاهزة ليس عليهم إلا أن يقلدوها ويحتذوها»(٣).

بيد أن بدوى لا ينتقى من منتجات العقل الأوروبى إلا ما يتفق ومتطلبات النازية من تمجيد للفرد القائد والمجموع الخاضع. وهذا هو مغزى انتقاد نيتشه كمفتتح لسلسلة «خلاصة الفكر الأوروبى»، إذ إن فلسفته تاسيس للنازية. فهو يمجد الفرد المتميز أو ما يسميه «الإنسان الأعلى». وهو من أجل ذلك يعيد نظام التصاعد، أى جعل الناس فى طبقات يرتفع بعضها فوق بعض درجات بعد أن قضى على هذا النظام بفعل أنصار الكم. وكانت النتيجة لهذه المساواة المخيفة التى نادوا بها أن أصبح كل امرئ يعتقد أن له الحق فى الحكم. فإزاء هذا كله كان لابد للناس الممتازين أن يعلنوا الحرب على العامة والمجموع»(٤).

والسؤال إذن:

إلى أى مدى تجسدت آراء النازية فى أعمال بدوى الفلسفية، ونقصد على الأخص الرسالتين اللتين حررهما وهما: «مشكلة الموت فى الفلسفة الوجودية» لنيل درجة الماجستير فى الآداب فى نوفمبر ١٩٤١، و«الزمان

الوجـودى» لنيل درجـة الدكـتـوراة فى الآداب فى مـايو ١٩٤٤.

فى رسـالة «الموت» يركـز **بدوى** على الذاتيـة. يقـول «أنت لا تسـتطيـع أن تتـعـامل مع الموت إلا فى حـدود الشـعور بالشـخـصيـة والوحـدة والحرية لأنك أنت الذى تموت وحـدك، ولا يمكن مطلقا أن يحل غيـرك مـحلك فى هذا الموت. ولـهـذا فـإن من شـأن إضـعـاف الشـخـصيـة تشويه حقيقة الموت. وإضعاف الشخصية أظهر ما يكون فى حـالتين: حـالة فناء الشـخـصية فى روح كلية، وحـالة إفناء الشخصية فى الناس»(٥).

إذن حيث الشـخـصية حيث الحرية، إذ لا شـخـصية حيث لا حرية، وذلك من ناحيتين: أنه لا مسئولية إذا لم توجد الشخصية،و لا مسئولية إذا لم توجد الحرية. فلا وجـود إذن لشـخـصـيـة إلا مع الحـرية. وإذا كـان الموت يقتضى الشـخصية فهو يقتضى الحرية بالضرورة. ذلك أن كلا من الموت والحرية إمكانية. فقدرة الإنسان على أن يموت منتحراً هى أعلى درجة من درجات الحرية. الموت إذن من جـوهر الوجـود الإنسـانى، أى أنه ليس مـضـاداً للحياة، أو كـمـا يقـول **نيـتـشـه** «حذار أن تقول إن الموت مـضـاد للحـيـاة». ومعنى ذلك أن نفى هذا التـضـاد لا يستلزم إلغاء الموت، وإنما يستلزم تفسيراً جديداً للموت. وهذا التفسير الجديد ليس ممكناً إلا بإيجاد مفهوم جديد للوجود الإنسانى.

وهنا يشير **بدوى** إلى تفرقة **هيدجر** بين نوعين من الوجود: النوع الأول يسـمـيـه «الآنيـة» على حـد ترجـمـة بدوى للفظ Dasein. والأفـضـل، عندى، تعـريـب اللفظ الألمانى بدلاً من ترجـمـتـه فنقـول «دازين» خـاصـة وأن **بدوى** نفسـه يقول عن اللفظ الألمانى «إنه من العسير أن نجد له مقابلاً دقيقاً فى أية لغة أخرى من اللغات المعروفة لدينا»، ذلك أن «الدازين» يعنى الوجـود الإنسـانـى الملقى هناك بدون تبرير، أى أنه مجرد إمكانية. أما النوع الثانى فهو الوجود الماهوى Existenz ويقصد به ماهية الوجود. والدازين مـهموم بإمكانيـاته لم الذاتية لأنه يريد تحقيقها برمتـها،ولا يقنع بأى تحقيق جزئى. بيد أن التـحقيق من جهة وعدم التحقيق من جهة أخرى يعنى أن ثمة ماضياً وحاضـراً ومستقبلاً. ومن هنا فإن الدازين يتسم بأنات الزمـان الثلاثة: الماضى والحاضروالمستقبل. وحيث أن الدازين لديه إمكانيات لم تتحقق بعد. ومـهموم بتحقيقها فالمستقبل إذن جوهره. بيد أن هذا المستقبل يعنى أن الدازين لم يحقق إمكانياته، وأنه لن يحققها كلها لأن ثمة إمكانيـة مطلقـة لا يوجـد بعـدها إمكانيـة وهى الموت. فـالدازين إذن متنـاه. وهنا يقـرر **بدوى** أن **لـهـيـدجـر** الفضل فى تحديد المعنى الحقيقى لمشكلة الموت. إذن ثمة علاقة فلسفية بين **بدوى وهيدجر**.

وقد اسـتـمـرت هذه العـلاقـة الفلسـفـيـة فى رسـالة الدكـتـوراة عن «الزمـان الوجـودى».**وبدوى**، فى هذه الرسالة يحذف الوجود المطلق لأنه مفهوم غامض ثم لأنه ليس وجوداً حقيقياً، ويكتفى بالوجود المعين. والوجود المعـين على ثلاثة أنحـاء: وجـود الموضـوع وهو وجـود الأشيـاء أو وجود الأدوات التى لا تعرف ذاتها. والوجود فى ذاته وهو فرض محدد قصد به إلى وقف المعرفة عند حد مـعين ليس عليـها أن تتـجـاوزه. وهو لـهذا مـفـهوم متناول فى نظرية المعرفة وليس متناولاً فى نظرية الوجود. أما النحو الثالث للوجود المعين فـهو وجود الذات، وهو وجـود يعـرف ذاته ولـهـذا فـهو الوجـود الأصـيل. ومن ثم يقصر **بدوى** كلمة الوجود على وجود الذات.

والزمـان عنصـر جـوهرى مقوم لهذا الوجود.والزمـان يعنى التناهى، والتناهى يعبر عنه العدم، والعدم عنصـر مكون للوجود منذ كينونته. ويتحد العدم أو اللاوجود مع الوجود فى موضـوع واحد هو التوتر(٦). التوتر إذن هو

طابع الوجود الذاتى.ولهذا فإن منطق هذا الوجود هو منطق التوتر. والتوتر نقيض الهوية لأن التوتر يقصد اللامتساوى والمختلف فى حين ان الهوية تنشد المتساوى والمؤتلف.

وبدوى فى مفهوم العدم متأثر بهيدجر، بيد انه يتجاوز هيدجر لأن التناهى الذى مصدره العدم تناه خالق. وهذه نتيجة انتهى إليها بدوى من مفهوم العدم، وكان من الممكن ان ينتهى إليها هيدجر ولكنه لم يفعل. ثم إن هيدجر لم يكتشف العدم فى الوجود إلابواسطة حال القلق، و لكنه اكتشاف ذاتى، وبدوى يريد ان يدلل على وجوده موضوعياً فيستعين بالفيزياء المعاصرة فى نظرية الكم بل وفى الميكانيكا التموجية فيخلص إلى ان الوجود مكون من وحدات منفصلة بينها «هوات» لا يمكن عبورها إلا بواسطة الطفرة فنقول إن هذه الهوات هى العدم نفسه فى وجوده الموضوعى. وإذا كانت فكرة الهوات فكرة لا معقولة فليكن فاللامعقول مقبول.ويناظر هذه الهوات بين الذرات فى الوجود الفيزيائى الهوات بين الذوات فى الوجود الذاتى. العدم إذن بالنسبة إلى هذا الوجود الأخير هو الهوات الموجودة بين الذوات بعضها وبعض مما لا يمكن عبوره إلا بواسطة الطفرة. ولما كانت هذه الهوات بين الذوات هى الأساس فى الفردية فالعدم إذن هو أصل الفردية. ولما كانت الذاتية أو الفردية تقتضى الحرية كنتيجة ضرورية، ففى وسعنا ايضاً ان نقول إن العدم هو الأصل فى الحرية.

والزمان هو العلة الفاعلية للاتحاد بين الوجود والعدم لتكوين الدازين. ولولا الزمان لما كان ثمة تحقق للوجود. فالزمان إذن خالق بمعنى انه العلة فى تحقق الوجود. وتأسيساً على ذلك ينتهى بدوى إلى نتيجة هامة مفادها ان لا وجود إلا مع الزمان وبالزمان، وأن كل ما ليس بمتزمن بالزمان فلا يمكن ان يُعد وجوداً[٧]. وأغلب الظن ان هذه النتيجة التى انتهى إليها فى مذهبه الوجودى قد دفعته إلى تأليف كتاب بعنوان «من تاريخ الإلحاد فى الإسلام» (١٩٤٥) يمجد فيه الزنادقة الذين «يعلنون آراءهم الهدامة بكل شجاعة وصراحة على الرغم مما كان يتوعدهم به السلطان، أعنى الخليفة - من عذاب، وما لقيه أكثرهم من اضطهاد. وفضل أغلبهم الاستشهاد فقدموا أرواحهم فداء لتلك الحرية الفكرية التى لم يرضوا بغيرها بديلاً[٨].

ونخلص من هذا العرض إلى ان ثمة تشابهاً وليس تطابقاً بين بدوى و هيدجر فى تناولهما للدازين. وأقول ذلك بمناسبة ماكتب فى إحدى المجلات إثر صدور كتاب «الزمان الوجودى». إذ زعم الكاتب ان فى الكتاب ثلاثين صفحة مأخوذة من كتاب «الوجود والزمان» لهيدجر دون ان يشار إليها. وكتاب هيدجر لم يكن وقتها قد ترجم عن الألمانية. وكل ما ترجم منه إلى الفرنسية سبع وخمسون صفحة والكتاب فى اربعمائة وثمان وثلاثين صفحة[٩]. واعتقد ان ما عرضته كاف لدحض شبهة التطابق بين بدوى وهيدجر. ومع ذلك فثمة سمة مشتركة بينهما فى إعجابهما بهتلر والنازية. وقد عرضت فى البداية إلتزام بدوى بهتلر والنازية وبقى ان أعرض لالتزام هيدجر.

بعد اربعة شهور من استيلاء هتلر على السلطة فى ٣٠ يناير ١٩٣٣ عُين هيدجر رئيساً لجامعة فريبورج. وفى اول مايو من العام نفسه أعلن انضمامه إلى الحزب النازى، وأيدّ الحكومة النازية عندما طردت عشرين فيلسوفاً من وظائفهم الاكاديمية وكان من بينهم أرنست كاسيرر وهانس ريشنباخ وماكس هوركهيمر وتيودور ادورنو وبول تليخ ولدوفيج فتنجستين ورودولف كارناب وكارل بوبر وكارل هامبل وهنّا ارنت. وأعلن هيدجر لطلابه ان الفوهرر/ هتلر هو

وحده الذى ينبغى أن يكون معبراً عن وجودهم. وأغلب الظن أن مفهوم «الوجود الذاتى الفردى» الذى تدور عليه فلسفة كل من **هيدجر** و**بدوى** قد تجسد فى **هتلر**.

ولكن بعد انتحار **هتلر** لم يستكمل كل منهما مذهبه الفلسفى. **فبدوى** كان قد أقر بنقص مذهبه فى «الزمان الوجودى» ووعدنا باستكماله وعلى الأخص منطقه الجديد وهو منطق التوتر.ولكنه لم يف بوعده. ووعدنا أيضا أن يقدم مواد أخرى تالية من كتابه «من تاريخ الإلحاد فى الإسلام» ولكنه لم يفعل. أما **هيدجر** فقد وعدنا بتأليف الجزء الثانى لكتابه «الوجود والزمان» الذى صدر عام ١٩٢٧. ولكنه فى مقدمة الطبعة السابعة الألمانية لكتابه المذكور يقول «إن الطبعات السابقة كانت قد صدرت مكتوباً عليها الجزء الأول على أمل إصدار الجزء الثانى ولكن لم يعد فى الإمكان تأليف هذا الجزء إلا إذا أحدثت تجديداً فى الجزء الأول». وفى مقابلة صحفية مع مندوبين من صحيفة «Der Spiegel» فى ٢٣ سبتمبر ١٩٦٦ سئل **هيدجر** عن العلاقة بين الفلسفة والسياسة، وكان السؤال على النحو الآتى: ما هى إمكانات الفلسفة فى التأثير على الواقع بما فى ذلك الواقع السياسى؟ هل هذه الإمكانية ما زالت قائمة؟ وكان جواب **هيدجر** «ليس فى إمكان الفلسفة أن تحدث تغييراً مباشراً فى الواقع الراهن للعالم». فأومأ مندوبو الصحيفة إلى الماضى وقالوا له: «إن الفلسفة فى الماضى احدثت تيارات سياسية وثقافية جديدة مثل **كانط** و**هيجل** و**نيتشه** و**ماركس**».

وعلق **هيدجر** قائلاً «إن الفلسفة بالمعنى القديم قد انتهت ونحن فى حاجة إلى تفكير جديد يكون له تأثير على ظروف العالم، ومع ذلك فإن مثل هذا التفكير لن يكون له إلا تأثيراً غيرمباشر».

ورد المندوبون بأنهم كسياسيين وصحفيين ومواطنين لابد وأن يصدروا قرارات. وهم لذلك يتوقعون العون من الفيلسوف حتى ولو كان عوناً غير مباشر. وأنت الآن تقول إنك غير قادر».

اجاب **هيدجر** «نعم ،أنا غير قادر»

فعلق، المندبون قائلين: هذا مخيب لآمال غير الفلاسفة.

وكان تعليق **هيدجر** «فى مجال التفكير ليس ثمة عبارات سلطوية».

والسؤال بعد ذلك كله:

لماذا توقف كل من **بدوى** و**هيدجر** عن استكمال بنائه الفلسفى؟

هل السبب فى الأساس؟

الهوامش

(١) **عبدالرحمن بدوى**، نيتشه، مكتبة، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٣٩، ص ١٣٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٥، ١٤٦.

(٣) المرجع السابق، تصدير عام.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٤٤.

(٥) **عبدالرحمن بدوى**، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص ٣٠٠.

(٦) **عبدالرحمن بدوى**، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٣ ص ٢١٠.

(٧) المرجع السابق، ٢٦١.

(٨) **عبدالرحمن بدوى**، من تاريخ الإلحاد فى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٥، تصدير عام.

(٩) **يوسف مراد**، تعليق علي الزمان الوجودي في مجلة علم النفس، يونيو ١٩٤٥، ص ٨٠.

جمال القصاص

صراع العين والفرشاة
فى معرض ميسون صقر

تحمل لوحات **ميسون صقر** فى معرضها الرابع «الآخر فى عتمته» اداء تشكيلياً مغايراً - إلى حد كبير - لمعارضها السابقة. فلم تعد حركة الصراع مجرد تقاطعات وتجاورات لونية مسكونة بحس غنائى وصفى مشتت بين التشخيص والتجريد، وفى الوقت نفسه مشدود لحركة الخارج الظاهرة المباشرة، مما جعل العين لا تذهب - كثيراً ابعد مما هو اليف ومنظور فى تلك اللوحات.

فى لوحاتها الجديدة تتحول بوصلة الصراع نحو الداخل، وتزداد حركته حدة وتوتراً وصخباً وتشابكاً وتعقيداً.

كذلك تختفى تفاصيل التشخيص ونثرياته العادية الساكنة، وتندمج العناصر والأفكار والرؤى والحالات فى فراغ تشكيلى ممتلىء بحسية عنيفة، مغامرة ومتمردة، وخيال تجريدى لا يكف عن التقطيع والتهشيم لمرايا الداخل والخارج معاً.

تؤسس **ميسون** سلوكها التشكيلى فى هذا المعرض على فكرة الآخر، متخلصة من ظلال الاستعارة الرمزية الخافتة التى كانت تتعاقب - غالباً - بحياد على السطح فى لوحات المعارض السابقة، والتى انحصر جهدها التعبيرى فى تمثل ثنائية الروح والجسد، أو الأنا والآخر بمرتكزاتها وسماتها التقليدية.

فى المعرض الجديد تبدو فكرة الآخر وكأنها نوع من الوجود الخفى، فهو يتراءى فى اللوحات كعلامة أو حالة غامضة تنبثق وتومض فى حنايا الكتل والشخوص المهشمة الأبعاد والملامح، ويتموج فى تعرجات الخطوط، وتقاطعات الألوان، ومساقط النور والظل وكأنه البؤرة أو مركز الإيقاع الذى يلملم شتات العناصر والأشكال، وينتظم تبعثرها وتشظيها وفراغها، وفى الوقت نفسه يفجر حسيتها وطاقاتها المخبوءة، ويكسبها فعالية اعمق، ومقدرةً على التحرر من وجودها الضيق وعالمها الصغير.

وعلى ذلك ، فالآخر ليس مجرد موازٍ تشكيلى أو شعرى فى اللوحات ـ كما توهم بذلك بطاقة المعرض ـ وإنما هو حالة من القلق الوجودى المستمر، تجسد تحولات الذات فى الزمان والمكان. وهى حالة تتراكم على حوافها أشلاء الروح والوطن، وهواجس الذات وأجواء الطفولة.. فالآخر ليس فى عتمته تماماً، ولكنه يمشى مخفوراً بها، يصعد ويهبط فى اللوحات، ويتماجن فى بياضها وحلكتها بشكل مراوغ وشائك.

ولعل هذا يفسر التغييب المتعمد للآخر داخل الفراغ التجريدى، خاصة فى اللوحات ذات الأحجام الكبيرة، أو بمعنى آخر ذوبانه فى خرائط الأنا الممزقة تحت وطأة عربدات الفرشاة المكثفة والخاطفة وكشطات السكين الحادة، وكسر توازنات الشكل واللون والخط، وتشتيت مساحات الضوء على المسطح القماشى الشاسع.

ينبثق هاجس ميسون الفنى من حساسية خاصة باللون، وتعتمد فى بناء مشهدها التشكيلى على المساحات اللونية، وتلعب بطرائق توزيعها على السطح بشكل يوحى دائماً بالقلق والتوتر.

وتتعمد أن تقتحم وتعترض أشكالها وشَخوصها هذه المساحات لتفريغها من ذاكرتها المفردة الخاصة، لتندغم فى ذاكرة اللوحة الأكثر عمقاً واتساعاً،وتكتسب فى الوقت نفسه، لغةً وطبيعة أخرى نابعة من الداخل المضطرب والمتأجج. والذى يسعى ـ أحياناً ـ إلى الانفلات من أسر اللوحة نفسها.

يتبدى هذا بشكل لافت فى اللوحات التى تقدم فيها حلولاً واعية لثنائية التشخيص والتجريد.

حيث يبرز الحضور المكثف للكتلة فى حركة الشخوص. وهى شخوص لا ترشح بدلالة محددة فى اللوحات، بل تبدو دائماً فى حالة من التضاد والتنافر، مسكونة برؤى وحالات وعواطف وأحاسيس مبهمة، ومشحونة بطاقة عالية على الرفض والتمرد والتحدى لذلك تعترض الكتلة وتقتحم مساراتها بشكل عاصف ومباغت أحياناً، وتداهم الفراغ ـ فى أحيان كثيرة ـ برشاش سريالى ساخر.

وسوف نلحظ أن هذه الشخوص تنطوى على طبيعة حوارية صاخبة وحادة. وهى ليست شخوصاً مبهمة ومنغلقة على ذاتها، فهى لا تخرج عن منظومة الرجل والمرأة فى معظم اللوحات وبينهما وسيط تعبيرى آخر على شكل طائر أو نبات أو حيوان، والمساحات اللونية التى تتحرك فيها ليست صماء صامتة، وإنما هناك حالة من الحيوية والتفاعل الديناميكى بينها وبين هذه المساحات، سواء أكانت على هيئة مستطيل أو مربع أو دوائر مبتورة، ناقصة الاستدارة، أو أشكال بيضاوية لها سمت المرآة... ولعل المفارقة الدلالية تنبع من أن هذه الأشكال والمساحات لا تشكل الرحم أو الوعاء البصرى للشخوص. فالشخوص تتشابك وتتقاطع معها من الداخل والخارج معاً، ولكنها لا تكتسب وجودها وحيويتها من داخلها.

ومن ثم تلعب هذه المساحات خاصة حين تتماهى فى الخلفية دوراً أشبه ـ فى رأيى ـ بالعوائق والحواجز البصرية التى تحفِّز الشخوص والعناصر الأخرى على التمرد، وتدفعها فى الوقت نفسه، إلى اختراق واقعها الرتيب وكشف هشاشة الآخر وفوضى عتمته المستعارة.

فى هذا السياق يمثل الوعى بالمنظور دوراً هاماً فى كشف طبيعة الشخوص الداخلية، وتنجح **ميسون** - إلى حد كبير - فى تحقيق ذلك. فهى تقرِّب المنظور وتبعده فى لحظات شديدة الحساسية والتوجس وتسعى إلى إحداث نوع من التوازن الموسيقى بين التكوين ككل ولحظات التدفق الواعية واللاوعية. وهى بهذا تحفظ للشخوص جاذبية ما، ومسافة شفيفة فى متوالية البوح والصمت.

فالشخوص تتجرد من قوامها الإنسانى الطبيعى، لكنها لا تصل إلى مرحلة العرى الواضح.. تتجاذب وتتصل بالآخر، تكبو وتتعثر وتنكسر - أحياناً - لكنها تحتفظ ببهائها الخاص. وفى لحظات كثيرة تكتسى بعريها وعطشها وتصونهما من التردى فى هوة الواقع المرير المخادع، ومتاهة الأحلام السقيمة العابرة.

وبرغم التشابه الواضح بين نسيج الكتلة وبناء الشخوص حتى على مستوى اللون وتدرجاته وإيقاعات وتنويعات الخطوط، إلا أنهما يبدوان دائماً كحركتين متضادتين ومتنافرتين للصراع ... ففى إحدى اللوحات يتسيد اللون الرمادى اللوحة ويترامى فى الخلفية بشكل انسيابى، وتتوزع مجموعة من الشخوص الأنثوية فى مداخل اللوحة.. فتحتل واحدة نصفها الأعلى الأيمن وتحتل أخرى نصفها الأيسر السفلى. وفى جنبات اللوحة وبنسب متدرجة تربط بين الأعلى والأسفل تقبع كائنات أنثوية أخرى داخل كتلتين مجوفتين مستطيلتى الشكل. وفى صدر اللوحة يقبع كائن أنثوى بأحجام وملامح أكبر وأبرز من الكائنات الأنثوية الأخرى.. وفى بقعة من الضوء الأبيض المحفوف بنثارات خفيتة من الأصفر البرتقالى والبنى الفاتح تنكشف حقيقة الشخوص وتتفجر إيقاعاتها فى التواءات وانثناءات جسدية مسكونة بشهوة حسية خاصة. فالكائن الأنثوى القابع فى أعلى اللوحة يبدو فى حالة تعرٍ غير مكشوفة. والآخر فى أسفلها يبدو وكأنه يسعى إلى ذلك أيضاً، والكائنات الأخرى القابعة داخل الكتل المستطيلة تبدو فى حالة خوف وترقب، بينما يلعب الكائن الأنثوى الضخم البارز فى صدر اللوحة دور المحفز أو المحرض لإيقاع وحركة الشخوص الأخرى. ونلاحظ أن هذا الكائن المتصدر اللوحة يتمتع بزوايا رؤية من كل الاتجاهات، وأن الشخوص الأخرى فى حالة انجذاب إليه بزوايا نظر وكيفيات حركية وتعبيرية مختلفة، وكأنها فى حالة توق عارم إلى التوحد به. أو بمعنى آخر، حالة توق للعودة إلى الرحم الأم. وفى الوقت نفسه مشحونة بمحاولة دائمة لاختراقه والتمرد عليه ومحاصرته من كل الجهات.

فى الكتلة اليمنى سنلاحظ التشابه بين بنائها اللونى وبناء بقية الشخوص. حيث يسود البنى بتدرجاته المختلفة، وتلعب الخطوط الزرقاء والسوداء المتناثرة فى الحواف دوراً فى بلورة الشكل وإكسابه هويته وحضوره الخاص، سواء فى بناء الشخوص أو الكتل المستطيلة. وتسهم البقع اللونية المتناثرة حول الشخوص والكتل فى إبراز الفراغ الضوئى للون نفسه (أكريلك وأحبار مختلفة) وإضفاء أعماق وحيوات خاصة للشخوص، وإبراز حركتها فى اللوحة بشكل ملموس.

يتكرر هذا التكنيك بشكل مغاير فى الكثير من اللوحات يعاضده فى كثير من الأحيان سعى دءوب لتسطيح المنظور ونفى جاذبية الكتلة والمساحة عنه، وتهشيم الأبعاد المباشرة للفراغ والملتبسة فى ذاكرة المثلث والمربع والدائرة، ليتحقق للشخوص حرية أوسع فى حركتها واكتشاف طاقاتها الداخلية المخبوءة والمضمرة فى نسيج الرؤية.

ويبدو لى أن **ميسون** ارادت أن يكون هذا المعرض مختبراً تجريبياً تختبر فيه الكثير من هواجسها ورؤاها وهمومها التشكيلية، وتفرغ الكثير من طاقاتها المخزونة. لذلك سعت إلى أن تضرب بسهم فى كل اتجاه. فهى أحياناً ترتمى فى التجريد الكامل.وأحياناً توائم بين التشخيص والتجريد، وتجرِّب فى لوحات الوجوه «البورتريه» تطعمها بلمسات تجريدية حارة، وتنزع عنها كروكية الكليشيه وحيادية الخلفية، وتكسر توازنها العقلى والنفسى.

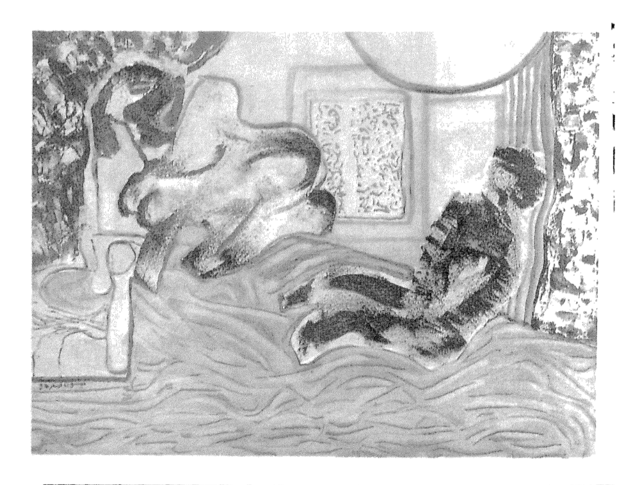
لكن وعلى الرغم من نجاحها اللافت فى الكثير من اللوحات إلا أننى الاحظ أحياناً عدم اكتراث واستسهالاً بتوازنات الخطوط والشخوص فى منظومة الكتلة والفراغ. مما يعطى إحساساً ما بتشتت التصميم وانديا نواظمه الفراغية واللونية. حيث تعتمد **ميسون** فى إثراء الفراغ وتخصيبه على التداعيات والتقابلات والتقاطعات اللونية، وتراوحات مناخها وإيقاعاتها النغمية والبصرية بشكل يغلب عليه الارتجالية والعشوائية، الأمر الذى يجعلنى إزاء شكل عائم على فراغ سديمى مبهم برغم مايوهم به من أعماق واشتعال على السطح. ويجعل سؤالى عن الجملة التشكيلية الخاصة بالفنانة نفسها حذراً وقلقاً إلى حد ما.

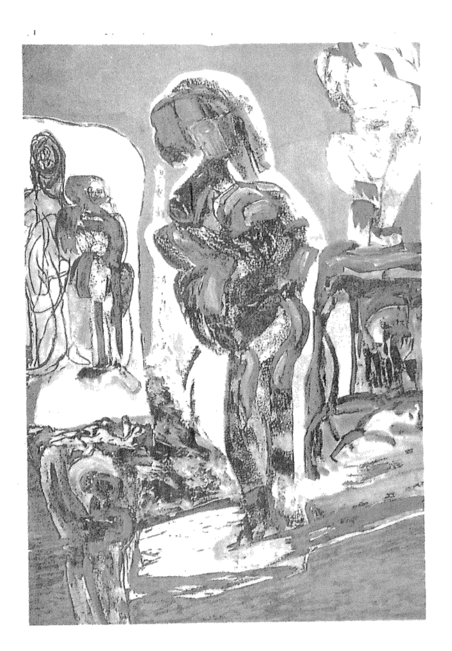
وفى تصورى أن هذا ناتج عن العصبية الزائدة فى ضربات الفرشاة وحفائر السكين، ومحاولة التمويه الدائمة والشوشرة على مركز الإيقاع وشد الشخوص والأشكال والعناصر إلى ربكة الإيهام بالكولاج، وبالآخر كفكرة. كذلك اكتظاظ الفراغات الجزئية البسيطة بحزم خطوطية وبقع لونية بشكل يفقدها توازنها الفنى وتنفسها الطبيعى.

وربما كان ذلك ناتجا عن تكدس الأساليب والتكنيكات الفنية فى بعض اللوحات خاصة اللوحات ذات الأحجام الكبيرة التى يهيمن عليها التجريد من الفها إلى يائها، وتستخدم فيها طبقات مختلفة من الوان الزيت وعجائن الأحبار على التوال.. وهى تعتمد فيها على تكرار الوحدات الفنية والخطوط بشكل منداح ولا نهائى يصعب معه تبين الحدود الفاصلة بين خط الأفق وبين اللوحة نفسها، برغم الإطار الخشبى الخارجى «البرواز» الواضح.

لقد نجحت **ميسون** فى تطوير ملامحها الخاصة، وبلورتها ودفعها إلى مناطق ومستويات تشكيلية جديدة. تجسد هذا بقوة فى اللوحات التى تحمل وشائج ورائحة مفرداتها التشكيلية فى معارضها السابقة.. لكن يبقى التحول اللافت فى لوحاتها الجديدة هو تعاملها مع الجسد وطرائق تشكيله فنياً. فهو تعامل ينأى عن الترهلات الحسية المباشرة والتشنجات العاطفية الفجة، ويكتسب فى الوقت نفسه، فاعلية الآخر، ويتحرك فى نسيج اللوحات كوحدة تشكيلية لها قوامها الخاص، كما أنه يشكل عنصر كشف وإضاءة لمستويات اللوحة الأبعد والأعمق، وتجذب طرائق تخفِّيه و تجليه معظم عناصرها.. فكأنه هو الآخر نفسه، وقد تلبس شكل الأنا...

تحية إلى **ميسون صقر** التى تعكف على فنها بدأب وجلد وتدفعه إلى مناطق تجريبية أكثر غنى واتساعاً وفى الوقت نفسه تفرح بالخطأ ولا تخجل منه، لأنه فاتحة السؤال الحى والدهشة العميقة.





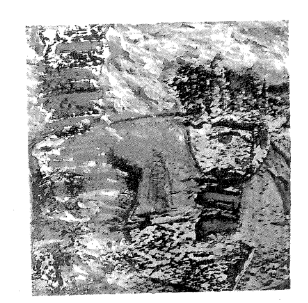










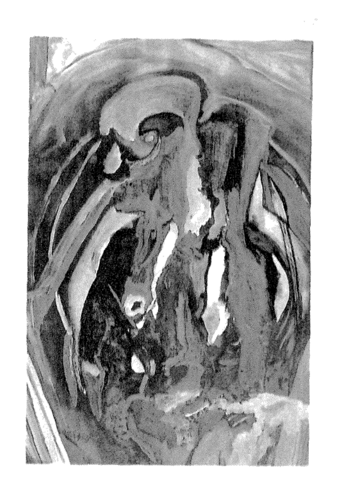


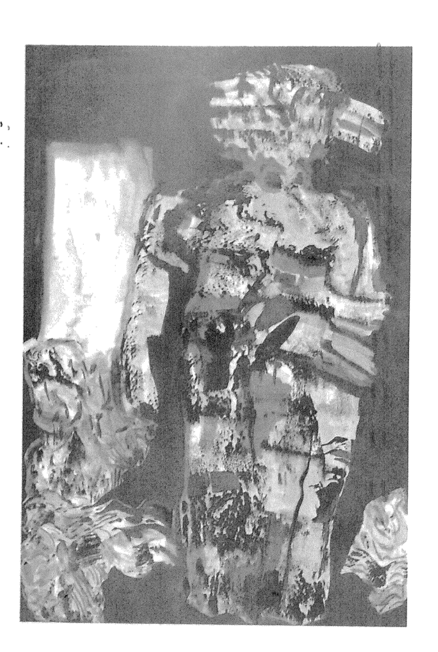






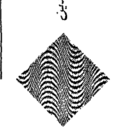








محمد على شمس الدين



أيها النهر يا جدنا وأبانا

(١)

لحظةً
وتدور الطواحينُ:
كل شئ أُعدَّ لكى ينتهى
مثلما تنتهى دورةٌ فى الهواء
بين فك الصباح وفك المساء
ولدنا سعاً يا حبيبتى،
ولكنَّ أمر الزمانِ الذى لا يُرى أو يُدان
قضى بيننا
شقنا مثل نهر يشقُّ الحقولْ
فصرنا على ضفتين من النهرِ
كم ينبغى أن تسير الضفاف إلى بعضها
لكى تلتقى؟

(٢)

لحظةً

وتدور الطواحين:

ساكتبُ انى وحيدٌ

وأنك أعلى من الطير

تخفيك عنى الخوافى

وتدنيك منى الظنون.

وارسل صقرين من الى

عقابين من حضرة الحب ينطلقان

اقول: ائتيانى به

يطيرانِ.. حتى إذا حجبتْكَ السحابة

او ارتجفت فى السماءِ النجومْ

ودار الذى دار خلف الغيوم

وقيل: اهبطى يا طيورُ إلى الأرض

كونى جميعاً

تقدمتَ نحوى

يقودك نسران او ملكان

وها انت فوقى تماماً:

لماذا تخافُ؟

اقترب

لست شيئاً سوى بيتك الأولىّ القديمْ

ولست سوى مدرجٍ لهبوط جناحك

(٣) لحظةً

وتدور الطواحين...

نظرتُ إلى مقعدين على النهر يقتربانْ

وكنا صبيين يفترشان الحصى والزمان

ترقرق ماء لطيف على قدميك

وأزعجك البردُ نحوى

فاشعلتَ من حطبٍ غامضٍ نار قلبى

وقلت: اقترب

هذه النار لى

أنا موقد فى قرار عميقٍ من النهرِ

يصعد منه الدخان

وأنت الذى أشعل النار فى الماء

حتى استقامت لنا حورتان

إلى أبد الدهر

تنتحبان على ظلنا

(٤) تعال نعش مرة

فى القرار العظيمْ

قريبين من أصلنا فى التراب

ومن فرعنا فى الشجر

تعال

نقدس فوق الحجر

حبُّنا

تحت سقف النجوم

(٥)

لحظةً

وتدور الطواحين بأسرارها

تقول الذى لا يقال.

مر خمسون عاماً على هذه الذكريات

ودهر على غمغمات السؤال

وأنت على قاب قوسين منى

قريبٌ كنبعٍ

وأبعد من شفتى للمياه

كم تُرى عِشتُ

أو مت هذى الحياه

افتشُ عنك

وأسأل صخر الجبال

أدور كذئبٍ يفتش عن طفله

وأعوى

إذا مالت الريح نحو الشمال

(أتذكر حين اقتربنا من النبع

ـ لم يقترب فمنا ـ

فافترشنا الظلال

ونمنا؟...)

ترى كم ترى مر من أمدٍ فوقنا؟

وكم أرعدت من رعود؟

وكم قدح البرق أسلاكه فى الجرود؟

ولم ننتبه...

كغصنين نمنا على جدث أخضر

كسرين فى قلب ذاك الجبل

أنادى إذا مر سرب الحجل:

أخى يا حجل

شبيهى إذا أظلم الوعر

واشتد خوفى، وغلْ...

أنادى

وأصغى لصوتى

ولا شئ غير الصدى

يا حَ

جَ

لْ

يزغرد كالرعد فوق الجبال

(٦) لحظةٌ

وتدور الطواحين

يغنى على قصب سابحٍ

أرغنُ الضفدعة

وصفصافة كهلة تنحنى

فوق عرس الذباب

دوىٌ خفيف

كأن كلاماً على صفحة الروح يُدَّوى

كأن لم يكن فى السكون سوانا

...

...

بعدنا كثيراً عن النهرِ

وها نحن شتى

على الأرض مستنفرون

يتامى

وتنبح فينا الكلاب

الا أيها النهر

يا جدنا وأبانا

تعبنا

(عليك السلام)

تعبنا

وضاقت بنا الأرض

فانزل بنا

إليك

لنغسل فيك التعب.

(٧)

لحظةٌ

وتدور الطواحين

يهدر فحل المياه

والحمار الجميل الذى حرك الصخر يمشى

وتمشى على قدميه المياه

وهذا الهدير الذى يملأ النهر

أعلى من النهر يمشى

تدور الحياة كطاحونة فاجأتها السيولْ

تموج القرى بالأناشيد

والقمح أعلى من الأغنيات

تبارك وجه الحياةْ

تبارك وجه الحياةْ.

محمود أمين العالم

إدوار الخراط والكتابة عبر النوعية

منذ اكثر من اربعين عاما، أى أوائل الخمسينيات، كان لقاؤنا المبكر، إدوار الخراط وأنا. التقينا على اتفاق كامل، وعلى اختلاف كامل أيضا. كان التقاؤنا حول رؤية الواقع ورؤية الكتابة. وكان اختلافنا حول طبيعة العلاقة بين الواقع والكتابة وكان إدوار يغلّب واقع الكتابة، وكنت اغلّب كتابة الواقع. ومع ذلك كان يجمعنا الواقع وتجمعنا الكتابة، على أعمق ما يكون الفهم المشترك، وعلى أصفى ما تكون المودة.

وإدوار الخراط وجه من أبرز الوجوه الإبداعية وأشدها تميزاً فى حياتنا الأدبية المعاصرة. له رؤيته الجمالية والفكرية المتسقة فى غير انغلاق أو جمود، وهى رؤية يواصل بها بناء عالمه الأدبى مواصلة جادة متجددة، ويتجاوز بها الحدود دائما ويعبرها إلى حدود أبعد وأعمق وأرقى. يحقق هذا فى مجال الإبداع كما يحققه فى مجال الفكر النقدى النظرى. وأكاد أقرر منذ البداية انه ليس ثمة فرق - عندى على الأقل - بين كتابته القصصية والروائية وكتابته النقدية، سواء من حيث وحدة الرؤى والقيم الجمالية والركائز المفهومية التى تقوم عليها كتابته عامة أو من حيث لغة السرد الغنائى الشعرى المركز التى تتسم به هذه الكتابات. فلعل أغلب كتاباته النقدية أن تكون نصوصاً إبداعية مساوقة للنص الأدبى الذى ينقده. ولعل قراءته النقدية المشهورة لقصيدة إشراقات للشاعر رفعت سلام أن تكون مثلا بليغا على ذلك.

ولهذا أعترف منذ البداية كذلك أن قراءتى لكتابه النقدى «الكتابة عبر النوعية» تكاد أن تكون قراءة لمذهبه الإبداعى والنقدى معا. وإذا كان إدوار الخراط يطلق

فى كتابه هذا، على اتجاه معين فى الكتابات المعاصرة اسم الكتابة عبر النوعية، أو بتعبير ادق هو «النقد عبْر النوعى» بما يتناسج فيه من تحليل نظرى، ورفيف شعرى إبداعى. فإن هذا لا يعنى إهداراً أو نفْيًا للقيمة النظرية الخالصة لنقد إدوار الخراط.

والواقع أن إدوار الخراط رغم استغراقه فى الإبداع فهو من القلة القليلة فى مجال النقد الأدبى التى تَحْرِصُ على صكّ المفاهيم النظرية واستخلاصها من حركة الإبداع الأدبى. وما أكثر ما يفاجئنا بين الحين والآخر، بين مرحلة وأخرى، بمفهوم نظرى يعُدُّه تحديداً معرفياً لظاهرة أدبية أخذت تتخلّق. و والواقع أن صياغة المفاهيم هى أساس الفكر النظرى عامة الذى نفتقده للأسف فى تعاملنا مع مختلف شئوننا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والأدبية والفنية عامة.

وآخر المفاهيم التى صكها إدوار الخراط، وهو موضوع كلمتى هذه وأقصد به مفهوم «الكتابة عبر النوعية» واسمحوا لى أن أتأمل قليلا حول مفهوم عبر النوعية عامة فى الفكر المعاصر، بل فى عالمنا المعاصر متسائلا هل هو ظاهرة من ظواهر عصرنا الراهن؟

دون أن أدخل فى تفاصيل عديدة، هناك فى المستوى الاقتصادى العالمى، مانسمّيه اليوم بالشركات المتعدِّدة الجنسية أى Multinational وبالشركات المتعدِّية الجنسية أى Transnational عبر جنسية. وهى شركات تزيل الحواجز الجمركية والاقتصادية باسم اتفاقية الجات مثلا، فضلا عن سياسات إزالة الحدود السياسية وإضعاف دور الدولة القومية باسم المصالح الكوكبية أو العولمة، أو محاولة إزالة، بل إزالة الحدود الثقافية بالفعل بتطورِ وسائلِ الاتصّال والمعلوماتية، فضلا عن تقلّصِ وسائل الاتصال عامة.

هل هذه العلاقات ذات السيولة الكوكبية تُلْغى بالفعل الكياناتِ والمصالحَ والهوياتِ الذاتية والقومية والمصلحيّة؟ هلى هى علاقات موحدَّة ومُوحِّدة ومتكافئة أم تُمثّل مظهراً من مظاهر الجدل الصراعى بين التفرّد والاحتواء، بين الهوية والهيمنة لمصلحة طرف أو أكثر على حساب بقية الأطراف.

وإذا انتقلنا إلى مجال الدراسات العلمية الطبيعية منها والإنسانية، ألا نجد أيضا هذا التداخلَ والتفاعل والتبادل المعرفى بين العلوم فيما نسمّيهَ بالا inter-diciplinary? لعل هذا التداخل يحقق أحياناً مناطق مشتركة بين بعض العلوم، ويقيم بهذا أحياناً علمًا جديدًا بينها، وإن يكن فى الوقت نفسه يحتفظ لكل علم بذاتيته المنهجية والموضوعية الخاصة.

أرجو ألا أكون قد ابْتَعدْتُ كثيرا عن موضوع كلمتى. وإن كنت أرى أننا بهذه الشطحة التأملية السريعة نستطيع أن نتساءل عن هوية المفهوم الأدبى الذى صكّه لنا إدوار الخراط: (الكتابة عبر النوعية). هل هى ظاهرة من ظواهر عصرنا فى مجال الكتابة الأدبية؟ فكما تتقارب وتتداخل الحدوُد والتخومُ والمسافاتُ والأزمنة، تتقاربُ وتتداخل كذلك الأجناسُ والأنواعُ الأدبية، فى مستوى الثقافة القومية المختلفة.. ألسنا نرى فى بعض أشعار ت. س. إليوت هذه الظاهرة مثلا. وعند غيره كذلك؟!

الذى لا شك فيه اليوم، دون الخوض فى يوتوبيا مستقبلية بعيدة، أن فى الكتابة الأدبية العربية المعاصرة، هناك هذا التداخل بين الأجناس والأنواع الأدبية وخاصة

بين مجالى القصة والرواية من ناحية والشعر من ناحية أخرى.

وإن كنت أرى أن هذه الظاهرة ليست جديدة كل الجدة، سواء فى الأدب العربى، أو فى الآداب العالمية عامة كما أشرت، وإن تكن قد أخذت تبرز وتتضخم فى بعض الكتابات على نحو متجاوز، مما دفع **إدوار الخراط** إلى أن يصكَّ مفْهومه هذا عن الكتابة عبر النوعية.

وهنا تصبح القضيةُ هل نحن إزاء ظاهرة ازدياد التداخل والتفاعل بين الأنواع الأدبية المختلفة، مع احتفاظ كل نوع أدبى بخصوصيته النوعية، أم نحن إزاء ظاهرة تشكل نوع كتابى مختلف جديد؟!

دعونا نتأمل أولا ماذا يقصده **إدوار الخراط** بمفهومه هذا: يقول **إدوار الخراط** عن الكتابة عبر النوعية فى تقييمه لكتابات **بدر الديب** وهى عنده النموذج الأمثل لهذه الكتابة يقول «إنها الكتابة التى تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات ونجوى (...) وتعبرُ الحدودِ وتُسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة تتخطاها وتشتمل عليها وتستحدثُ لنفسها جدةً تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبى وتتحدىّ عُقْمِها الآن». ص ٢٨.

على أن هذا النص، وإن يكن يستخلصه **إدوار الخراط** من قراءته لكتابات أخرى مثل كتابات **يحيى الطاهر عبد الله** الأخيرة، وبعض كتابات **لاعتدال عثمان ومحمد المخزنجى ومنتصر القفاش وابتهال سالم** وبخاصة **ناصر الحلوانى ونبيل نعوم جورجى**.

إلا أن الملاحظِ فى هذا النص أنه يُعرِّف الكتابةِ عبر النوعية تعريفين مختلفين: الأول هو كتابة تقع على التخوم من الأنواع الأدبية المعروفة، مما يكاد يوحى بأنها ملتقى لأنواع مختلفة ومتعددةٍ دون أن تلغى خصوصية كلٍّ منها، أما التعريفُ الثانى فى نهاية النص فيتجاوز ويعبرُ تلك الأنواعِ المتعددة والمختلفة، ويحتويها ويستحدث نوعاً جديدا يتحدى به « العُقْم السائد فى مأثورات التاريخ الأدبى» على أن الأرجح وخاصة لو عدنا إلى مقدمة الكتاب، أنه يشير إلى هذه الظاهرة الأدبية باعتبارها نوعاً متميزاً له موقعه الخاص وله مكانه الحق والجدير به بين الأنواع الأخرى. ص ١٧.

على أننا فى الحقيقة لو راجعْنا نصوص **بدر الديب** سواء تلال الغروب التى عرض لها **إدوار الخراط** فى هذا الكتاب، أو كتاباته الأخرى، لوجْدنا نوعيْن أدبيين مختلفين متمايزيْن هما: أولا الشعر بكل ما يعنيه مصطلح الشعر من معنى لو استبعدنا الوزنِ والقافية بالمعنى التقليدى ويتمثل هذا فى مقطوعات «حرف الحاء» بشكل خاص، ولوجدنا ثانيا القصة أو الرواية. ولعل رواية «إجازة تفرّغ» وبعض قصص أخرى أن تكون نموذجا كذلك للرواية والقصة بكل ما تعنيه الرواية والقصة من معنى، دون أن ينفى هذا، توفُرِ قدْرٍ من الشعرية فى بعض صفحات الرواية، أو قدرٍ من السرد الحكائىَ فى بعض فقرات من مقطوعاته الشعرية الخالصة. ونستطيع أن نؤكّد القول نفسه فى كتابات **يحيى الطاهر عبد الله**. أقول هذا دون أن أتناقض مع ما سبق أن كتبتهُ عن **يحيى الطاهر عبد الله** من أننى أقرؤه شاعرا أكثر مما أقرؤه قصاصا».. بل أكاد أعده واحداً من ثالوث شعرى متقارب الملامح مع **الأبنودى**

وامل دنقل، بل أراه فى الحقيقة شاعراً بالمعنى الشعبى، أى شاعراً حكاء «برؤيته المكثفة للخبرات الإنسانية وجمعه بين الحلم والوصف، بين التقرير والإيحاء، بين الواقع وما فوق الواقع... فضلا عن نغمية عباراته وتجسيده للمعنويات والاساطير. (ص ١٢١ كتاب: أربعون عاما من النقد التطبيقى) ولم يقتصر حكمى هذا على كتاباته الأخيرة التى تكاد أن تكون شعراً خالصا، بل حكما على مجمل كتاباته التى تتراوح وتتدرج فى رحلة سردية من المستوى القصصى الخالص إلى البنْية الشعرية أو شبه الشعرية الخالصة، فى نصوصه الأخيرة. ومع ذلك تظل التفرقة واضحةً بين القصة القصيرة والطويلة عنده وبين مقطوعاته الشعرية أو شبه الشعرية. ونستطيع أن نتبين هذا التمايز وهذه التفرقة فى كتابات **اعتدال عثمان ،محمد المخزنجى وابتهال سالم، ومنتصر القفاش وناصر الحلوانى ونبيل نعوم جورجى**. سنجد فى كتاباتهم القصة بكل ما تعْنيه القصة من حدود، وسنجد فى بعض كتاباتهم ما يغْلُبُ عليه الطابعُ الغنائى الشعرى، وقد تختلف النسبة وتتراوح بين السرد القصصى والغنائية الشعرية فى بعض كتاباتهم، ولكن الحدود تظل واضحة بين بنية السرد القصصى والبنْية الشعرية، دون أن تُلغى إحداهما الأخرى.

والواقع أن هذا التداخل والتفاعل بين الأنواع الأدبية، نجده فى بعض التعابير الفنية، كالفيلم السينمائى الذى تتداخل فيه أنواع أدبية وفنية مختلفة دون أن تخرجه عن كونه فيلما سينمائيا، ،كالفن التشكيلى الذى قد نجد فى بعض لوحاته ما يجْمع بين الرسم والحفر والنحت والتجسيد بل والعلاقة المادية مع ما هو خارج اللوحة، فضلا عن الإضاءة الخارجية، ومع ذلك تظل اللوحة لوحة. وكذلك الشأن فى المسرح، لست أقصد مسرحية مثل بنك القلق **لتوفيق الحكيم** التى يُطلق عليها اسم مسْرَ رواية، فإنها فى الحقيقة نص مزدوج ثنائى البنية، فيه البنْية المسرحية جنبا إلى جنب مع البنية القصصية، ولكنى أقصد المسرح المتجسد المُؤدَّى تمثيلا، ألذى نجد فيه نصا أدبيا حواريا، وربما شعرا، ومناجاة، وموسيقى، وتشكيلا حركيا، ورقصا إلى غير ذلك ويظل مع ذلك مسرحا.

بل نستطيع أن نتبين فى العديد من النصوص الأدبية المعاصرة القصصية والروائية والشعرية تداخلا لتقنيات فنون أخرى كالسينما والمسرح والفنون التشكيلية، دون أن يلغى هذا أدبيتها العامة أو نوعيتها الأدبية الخاصة.

إن القضية فى تقديرى لا تتعلقُ بظاهرة وجودِ نوعٍ أو جنس أدبى جديد هو «القصة ـ القصيدة» أو «الكتابة عبر النوعية» على حد قول **إدوار الخراط**. بل القضية هى تطور اللغة الأدبية سواء من حيث أساليب سردها أو بنيتها التشكيلية بتطور الخبرات الذاتية والمجتمعية والقومية والإنسانية، فضلا عن تطور المعارف والتكنولوجيا واتساع آفاقها وتفاعل الثقافات والإبداعات المختلفة واختلاف المواقف والرؤى وهى أمور تحتاج إلى الدراسات التفصيلية المتانية التى تتعلق باكثر من علم من العلوم بدلا من حصرها فى مصطلح أو مفهوم مغلق مطلق.

على أن التداخل والتفاعل أو ما يمكن أن نسميه بالتناضح Osmose أو التمازج بين الأنواع والأجناس الأدبية والفنية المختلفة أو ما يمكن أن نسميه كذلك

بالتناص الاسلوبى intertextualite، ليس وحده هو الأساس الذى يبنى عليه **إدوار الخراط** مفهوم «الكتابة عبْر النوعية».

فلو كان الأمر كذلك حقا، لما اختلفنا كثيرا، بل لكان اختلافنا اختلافاً محدوداً بين القول بالتداخل والتفاعل أو التناص بين بعض الأشكال والأساليب الأدبية والفنية مما يعبِّر عن ظواهر أسلوبية وسردية جديدة، وبين القول بأنها ليست ظواهر أسلوبية سردية جديدة فحسب بل ترقى إلى نوع أدبى جديد قائم بنفسه كما يقول **إدوار الخراط**. ليكن.. سيكون اختلافاً فى تحديد دلالة ظاهرة جديدة بغير شك وتسميتها. وعلى أن ادوار الخراط لا يقف عند حدود هذا التداخل بين الأنواع الأدبية ليقول **بهذا النوع الأدبى الجديد** بل يضيف بعدا آخر يميز هذه الكتابة ويضفى عليها طابعها عبْر النوعى هو **رؤيتها الخاصة**. قد نجد فيها سمات سردية خاصة ولكن هذه السمات لعلها فى تقديرى لا تختلف كثيرا عن الكتابات السيريالية أو ما كان يسميه هو بالحساسية الجديدة. رغم تمييزه بين هذه الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية.

فالحساسية الجديدة عنده مثلا كانت تتسم كما يقول بالتشابك بين الواقعى والحُلمى وبتداخل الأزمنة وشاعرية اللغة والرؤية والتباس الأسئلة وكسر النمطية وتفتيت الشخوص والأحداث. الا أن الكتابة عبْر النوعية (أو القصة - القصيدة) فقد تجاوزت كما يقول **إدوار الخراط** هذه الحساسية الجديدة وأصبحت تتسم بسمات أخرى، ليشير فى مقدمة كتابه إلى بعض مظاهرها السردية - مثل الوجازة - على حد قوله - أى الإيجاز وضيق المساحة الزمنية، ومثل موسيقية الجملة والتركيب ومثل الكثافة والتركيز وإن كنت أرى أنها لا تختلف كثيرا عن سمات مايسميه بالحساسية الجديدة. على أن **إدوار الخراط** يشير داخل فصول الكتاب إلى سمات أخرى لهذه الكتابات عبر النوعية تجمع بين جانب السرد وجانب الرؤية معا مثل:الرحابة الدلالية، وسرية المرجع وأنها أحادية الدلالة، وضد الموقف البطريركى، وأنها تتسم باللا محدودية، والاقتراب من الجوهرى والابتعاد عن الظاهر السطحى، فضلا عن الطابع السؤالى اللايقينى والتواصل بين الأحاسيس الشبقية، والحوار اللغز، والطابع الدرامى الشعرى والغنائى، والجمع بين التنافر والتناسق والاتساق بالتضاد والضمّ بين المتنافرات وانعدام الحبكة والأحداث المتصلة والمنفصلة والجوانية، الباطنية والخفاء، السردابية، القبْوية، وكتابة الخبيئة أو خبيئة الكتابة، وبوجه خاص العمق الصوفى. إلى غير ذلك من السمات فى السرد أو فى الرؤية التى تختلف بين كتابة وأخرى، ومن مستوى وآخر وإن تكن فى مجملها تشكل الطابع الأساسى العام للكتابة عبر النوعية، على أن العمق الجوانى والصوفى يُعدّ من أبرز ما يميز هذه الكتابات عند **إدوار الخراط** وله دلالة خاصة عنده فليس يعنى به نسكا أو زُهدا أو خرقاً مرقعة أو دروشة أو تجردا من متاع الحياة الدنيا، بل يعنى به نوعا نجد مصداقه كما يقول فى أعظم الصوفيين العرب أو غيرهم، من النشوة والعشق ونشدان الإلهىّ فى لحم العضوىّ الجسدانى، واستحالة الحسية إلى تسام خاص دون أن تفقد أيا من الحيوانية الشبقية ليصبح عمقا دينيا خالصا، بل إيحاءً توراتيًا وإسلاميا فى بعض الكتابات وبخاصة كتابة **نبيل نعوم جورجى**.

وهكذا نتبين أن الكتابة عبر النوعية عند **إدوار الخراط** ليست مجرد امتزاج بين القصصى والشعرى، بل تكاد تتسم أساسا بعمق وجدانى صوفى ورؤية حسية شبقية تساؤلية درامية فضلا عن غنائيتها الشعرية. إن هذه السمات هى السمات الأساسية للكتابة عبر النوعية، فإننا نستطيع أن نجدها فى رواية مثل هاتف المغيب **لجمال الغيطانى** او اعشاب البحر **لحيدر حيدر** دون أن تجعل هذه السمات منها شيئا آخر غير نوعيتها الروائية الخالصة كذلك.

حتى النماذج الذى درسها **إدوار** فى كتابه، فإن هذه السمات المشتركة بينها وإن تماثلت فى مظهرها الخارجى، فإنها مختلفة فى دلالتها، باختلاف رؤية كل منها واختلاف فلسفاتها، فما أشد الاختلاف فى الدلالة فى تقديرى بين شاعرية السرد فى كتابات **محمد المخزنجى واعتدال عثمان ويحيى الطاهر عبد الله**، وشاعرية السرد فى كتابات **بدر الديب وناصر الحلوانى ونبيل نعوم جورجى**. وهذا أمر طبيعى. إنها على تنوعها واختلافها تجليات سرْدية ودلالية جديدة فى مجال القصة والرواية والشعر، تكشف عن ظاهرة مشتركة فيما بينها ولكنها لا تصنع نوعا أدبيا جديدا. على أن أهم وأبرز ما يتميز به كتاب **إدوار الخراط** عن الكتابة عبر النوعية، ليس القول بنوع أدبى جديد، وإنما كشفه الذكى العميق لبعض السمات السردية فى هذه الكتابات القصصية والشعرية الجديدة التى قام بدراستها فى هذا الكتاب، بل وتحديده لبعض دلالاتها وإن يكن بشكل عابر اللهم إلا وقفته التأويلية التفصيلية لكتابات **نبيل نعوم جورجى**.

على أن قراءاته النقدية عامة، تركزت على السمات التعبيرية السردية لهذه الظاهرة الأدبية وكادت أن تُغفل دلالاتها. و**إدوار الخراط** كان واعيا بهذا وعيا كاملا. ولهذا نراه يقول فى كتابه «قد يَعِنّ لقارئ معين من قراء هذه النصوص أن يتساءل: أين الإنسان؟ بمعنى الإنسان «الواقعى» الذى يعيش فى المجتمع الذى نعرفه هنا، فى هذا الموقع من الأرض، وفى هذه الحقبة من الزمن؟ ويجيب **إدوار الخراط** لا إجابة عندى الا أن أدعوه، مرة أخرى إلى قراءة هذه النصوص كما ينبغى أن تقرأ أى أن يقرأ لا كما يدعوه الكتاب الذين سمّوا انفسهم «واقعيين» ولست أظنهم واقعيين بشىء، ولكن كما ينبغى أن يُقرأ «الواقع» المعقد، الغنى المتعدد الطبقات، المفتوح الدلالات الذى ينضوى تحْته الحلمُ والشعر وجموح التصوف جميعا. ثم يقول «إن سرية هذه القصص - القصائد وسحريتها تتيحان لك إدراكا أعمق وأقرب إلى الجوهر لهذا الواقع الأعمق والأقرب إلى الجوهر. ولم يكن من الممكن أن تُكتب هذه النصوص إلا فى هذا الموقع من التاريخ ومن العالم، ولكن لعل مزيتها انها، على تاريخيتها، يمكن أن تتحدى التاريخ» ص ١٣٣.

وسنجد هذا الرأى مطبقا فى تأويله لقصص **نبيل نعوم جورجى** فى قوله «إن هذه القصص تدور فى بيئة تاريخية، معاصرة أو غابرة، لكنها مفارقة للتاريخ، وملاصقة للراهن اللا زمنى» ص١٥٣. وهكذا يقول **إدوار الخراط** بالتاريخية ويلغيها، ويقول بالجوهر، ويجعل من التاريخية صنو الجوهر ويجعل منهما حقيقتين مطلقتين مفارقتين للتاريخ وللراهن. ولهذا كان من الطبيعى الا يهتم ادوار الخراط بإبراز الدلالات المختلفة لهذه النصوص الأدبية التى يدْرسها، مكتفيا

بتحديد سماتها السردية والرؤيوية المجردة وبرغم أنه يعترف بأن هذا النوع من العمل الفنى الذى يدرسه لا يمكن إلا أن يكون نابعا من السياق الاجتماعى الحضارى الذى يعيش فيه الآن وهُنا. ص ٨٨ ـ ٨٩، وأنه بهذا ذو دلالة تاريخية، فإنه فى دراسته النقدية له يتعالى على هذا السياق التاريخى الراهن مكانا وزمانا باسم ما هو جوهرى لا زمنى وبالتالى لا تاريخى.

ولكن حتى هذا الجوهرى واللا تاريخى لا نكاد نتبين دلالتهما فى هذه النصوص التى يدرسها إلا بإشارات وملتقطات وانطباعات عابرة. ولهذا يغلب على هذا النقد الطابع الانطباعى الاستبطانى المجرد، على حين يتضاءل فيه الهامش التحليلى والتأويلى، وبهذا يقترب كما سبق أن ذكرنا فى البداية من البنية الإبداعية الغنائية للنصوص التى ينقدها، بل ولنصوصه هو نفسُه ـ الإبداعية.

وليسمح لى **إدوار الخراط** أن أداعبه فى النهاية: ففى فقرة من فقرات كتابه هذا القيم يتحدث عما يسميه **بالنقد النهم**. وفى تقديرى أن **إدوار الخراط** ناقد نهم يتميز بقدرة ساحرة على الإغواء، يتلقف النص الأدبى يلتهمه، يتمثله، يعيد ترتيب عناصره، يبرز بعضها يتجاهل بعضها الآخر أو بتعبير مسرحى وسينمائى يقوم بإخراج النص أو بالتعبير الانتولوجى يوجدهُ من جديد، وقد أصبح له اسم ورسم وسمات خاصة تدور فى فلك أدب **إدوار الخراط** ورُؤيته الفنية الخاصة. طبعا، لابد أن يكون فى هذا النص ـ ولو جزئيا ـ مايؤهله لذلك وإلا فليس له اسم أو رسم أو سمة أو حتى مجرد الانتساب إلى مايمكن أن يسمى بالأدب.

إن **إدوار الخراط** مدرسة إبداعية نقدية متميزة بغير شك، يمتح من خبرة حية بالغة الرهافة والعمق المعرفى والوجدانى، ويضيف إضافة بالغة الغنى والخصوبة إبداعا ونقداً إلى أدبنا العربى المعاصر، ويسعى لتعميم مدرسته الجمالية بل وتسييدها. وهذا حقه، ولكن هذا الحق لا يعنى احتكار مفهوم أدبية الأدب وتقليص إبداعاته المفتوحة المتنوعة فى سمات جمالية أو دلالية محددة معينة، وجعل هذه السمات نوعاً أدبيا جديداً متميزاً قائما بذاته بين الأنواع الأدبية القائمة التى يكاد يتهمها بالعقم......

نختلف اختلافاً كاملا ـ ربما ـ مع **إدوار الخراط** فى ما يضفيه من تسمية على ظاهرة أدبية جديدة لا شك فى وجودها وكان لايزال من ابرز دارسيها ومبدعيها، ولكننا نتفق معه اتفاقا كاملا كذلك... فى الحاجة دائما إلى التجدد والتجاوز الجمالى والدلالى والنقدى، الذى يُعد **ادوار الخراط** أيضا واحدا من أبرز وأشجع رواده.

رمسيس لبيب

الموعد



عند الفجر خرجت، نادتنى زوجتى فلم ألتفت إليها.

انطلقت سريع الخطو، وبرغم إحساسى بشئ يثقل القلب قليلاً لعله بقايا حزن قديم كنت منتشياً حد الفرح لأننى ذاهب للقاء الأصدقاء بعد غيبة طويلة فى يوم من أسعد أيامنا.

تمهلت فى السير عربة تاكسى قديمة، اطل من نافذة بابها السائق متسائلاً ففتحت الباب، واندفعت إلى الداخل، ألقيت تحية الصباح فردها السئق باسماً.

كان وجهه القنحى الشاحب نابت اللحية، وشفتاه الكبيرتان متشققتين، سألنى ببسمة ودود عن وجهتى فأشرت له بيدى إلى الأمام فى الشارع الطويل الواسع الذى لا تبين له نهاية، وقلت إنه لابد يعرف طريقه.

سارت السيارة ببطئ، وصدر منها صوت كركرة، قال السائق:

- مهنتنا شاقة، وزبائن هذه الأيام لا يقدرون.

أخرجت المظروف الصغير من جيب سترتى، وقدمته له حتى يطمئن إلىَّ، تسءل بنفس البسمة الودود:

- ما هذا؟

قلت وأنا أبادله الإبتسام:

- فيه كل شئ.

أمسك المظروف وهو يسند بذراعه مقود السيارة، نظر بداخله ورمقنى بنظرة متسائلة، ابتسمت وغمزت له بعينى فأطال إلىّ النظر بابتسامة مرتبكة وهز رأسه، قلت، لابد أنه تأكد من أننى الشخص المقصود.

وقف عند أول منعطف وواجهنى بابتسامة زاد ارتباكها، وقال بتلعثم:

- أنا آسف.. كنت أعمل طوال الليل، وعلى الآن أن أذهب إلى بيتى، والعربة كما ترى لايمكن أن تقطع مسافة طويلة.

نظرت إليه بحدة فأجفل، وبدا فى عينيه خوف، وقال:

- أنا آسف.. لا أريد شيئا منك.

قلت لايمكن أن يكون هذا السائق هو من بعثوه إلى ليأخذنى إلى اللقاء الهام فنزلت من السيارة وأنا ساقط على نفسى لغفلتى، هم الضيق بأن يتسرب إلى نفس فطردة حتى لايبدو نشوتى، وصاح السائق قبل أن ينعطف فى الطريق الجانبى:

- حافظ على المظروف، عليه اسمك وعنوانك

كان ضوء الصباح ق ازاح العتمة، وأنبات الشمس البازغة عن يوم حا، نظرت فى ساعة يدى، وخشيت أن أتأخر عن الموعد وقفت منتراً، سرت خطوات، قلت إن السائق الذى كلفه الأصدقاء بأخذى إليهم لابد أن يتعرف على من علامة أعطاها الأصدقاء له.

اقترب تاكس فلوحت له فتوقف، ركبت لى جانب السائق والقيت تحية الصباح مزدها دون أن يلتفت إلى، بدا وجهه الأسمر الوسيم جاراً، سألنى عن وجهتى فأشرت له بيدى بما يعنى إلى الأمام، انطلق بالسيارة، كانت أحدث وأكث جدة من الأولى، بد السائق من النوع الذى يرغب عن الكلام، قلت إن مثل هذا السائق الكتوم هو الذى يصلح للمهنة التى كلف بها، قطع مسافة كبيرة من الطيق الطويل، قلت:

- قيادة السيارة لساعات عملية شاقة

قال دون ان ينظر إلى، ودون أن يعلو وجهه أى تعبير:

إذا لم يكن القائد منتبها وذا أعصاب قوية يمكن أن يرتكب كثيراً من الحوادث.

وانغلق وجهه الجاد بقسماته المحددة، بدا كارهاً لأى حوار.

وأبطأ سير السيارة فى ميدان واسع تتفع منه عدة طرق، ونظرت إلى عينا السائق متسائلة فأخرجت له المظروف، رقعنى بنظرة استفهام فقبته من يده وأنا أقول:

- فيه كل شىء.

ونظر داخل المظروف وانعقد مابين حاجبيه الكثين، وحدجنى بنظرة طويلة فاحصة، ابتسمت له، وقلت:

- لابد أنك تعرف كل شئ.

أعاد إلى المظروف، وأوقف العربة وهو يقول:

- يمكن ان تنزل هنا.

نظرت إلى الميدان الواسع، قلت:

- ولكننى أعرف أن هذا الميدان ليس المكان الذى كلفت بتوصيلى إليه قال بلهجة حازمه:

- أرجو أن تترك السياره، ولا أريد منك شيئاً

قلت:

- يجب أن توصلنى إلى وجهتى.

وزفر متأففاً:

- يافتاح ياعليم.

قلت لابد أن دور هذا السائق أن يقطع بى مسافةمحددة ليكمل توصيلى سائق آخر.

تركت السيارة وأنا انظر فى ساعتى، قلت نشوتى وزاد ثقل قلبى، خطر لى أن اقف قريباً من وسط الميدان حتى يرانى السائق المكلف بإكمال حلتى من أى اتجاه.

مر أكثر من ربع الساعة دون أن تهر أية سيارة، زادت حدة حرارة الشمس وسال من جبينى العراق، وأحسستا بالتعب يخلخل ساقى، وكأن إنهاك الليلتين السابقتين اللتين لم يغمض لى فيهما جفن ومزقنى فيهما القلق والصداع قد حط على دفعة واحدة.

أخياً ظهر تاكسى، عربة جديدة، تمهلت بالقرب منى، ونظر إلى سائقها فسارعت بالركوب، قلنا إن هذه العربة الجديدة ستوصلنى إلى مكان اللقاء قبل أن يفوت الموعد.

بدت العربة من الداخل أنيقة وفاخرة، بدا غريباً أن تكون تاكسياً لا عربة خاصة لشخص ميسور الحال، كان السائق عريض الكتفين، وجهه الممتلئ تلوح عليه علائم العافية والشبع والراحة، يرتدى «كاسكيت» ذهبى اللون، ويمضغ لباناً، سألنى بطريقة متعجلة:

- إلى أين؟

يبدو انه لابد أن على سائقى العربات المكلفين بتوصيلى أن يسألوا هذا السؤال التقليدى، قررت أن أتخلى عن بقية الحذر القليل الذى كنت أحرص عليه فقلت:

- النيل.

تساءل دون أن يلتفت لى:

- عند أى موضع من النيل؟

قلت:

- ميدان التحرير.. عن كوبرى قصر النيل.

انطلق بالسيارة وهو يدندن بأغنية أسمعها لأول مرة

استرخيت فى مقعدى الوثير المريح، عاودنى الانتشاء وخف مايثقل القلب، تخيلت لقائى بالأصدقاء، نويت أن أحلى لهم كل ماحدث منذ أن خرجت من بيتى وما كان من السائقين الأخرين، توقعت أن يتندر الأصدقاء على غفلتى فطنى أنهم يمكن ان يرسلوا إلى عربة قيمة يكركر موتورها ليأخذنى إلى لقائهم الهام فى هذا اليوم بالذات.

أخرجت المظروف وقدمته للسائق ففتحه بحركة سيعة من يديه وهو يلوك لبانته، نظر فيه فاحصاً، وقلبه وأعاد النر فيه، ورمانى بنظرة متسائلة من عينيه الرماديتين اليقظتين، قلت:

- فيه كل بشئ

فقال بشئ من الحدة وهو ينطلق بالسيارة:

- ليس فيه شئ.. إنه فارغ.

ضحكت:

- انظر فيه مة أخرى

فأوقف السيارة دفعة واحدة وهو يمى إلى بالمظوف:

- المظرف فارغ، ولست ممن يسهل استغفالهم، اريد أجر لى الآن.

هل أخطات للمرة الثالثة؟... هل وصل بى الغباء إلى هذا الحد؟

قلت مبتسماً:

- ستأخذ أجرتك هناك، وصلنى إليهم ولابدانهم سعطونك أجرتك وزيادة. ضرب بيديه على مقود السياة الملتمع، وقال مكشراً:

- قلت إعطنى أجرتى الآن.

قلت مرتبكاً وقد راد إحساس بالتعب:

- سأنزل.. لاب أننى أخطأت.. أنا آسف.

والتوت تكشية وجهه، ومد يده إلى باب السيارة يحول بينى وبين النزول:

- لن تترك السيارة حتى تدفع أجرة المسافة التى ركبتها.

نظرت فى ساعة يدى قلقٌ، كان الوقت قد جاوز الموعد المحدد بنحو الساعة، هل حدث للأصدقاء شئ فلم يتمكنوا من إرسال عربة تأخذنى إليهم فى الموعد الهام؟

قال السائق بعصبية:

- هيا.. لاتضيع وقتى.

لم يكن معى اى نقود لأننى لحظة أن قررت الحزمة لى من بيتى لم آخذ غير المظروف الذى وجدته إلى جوار سريرى.

قلت:

- ليس معى نقود.

ومد يده إلى كتفى:

- سآخذ حتى ملابسك

أيقنت من فوات الموعد، استبد بى اليأس والإنهاك، خطرت لى فكرة فقلت وأنا أزيح يده عن كتفى:

- بيتى قريب، وصلنى إليه وساعطيك أجرتك

واستدار بالسيارة متجهماً

دللة على الطريق لى بيتى والرؤية تغيم فى عينى وترتعش، أوقفته أمام البيت، وقلت وأنا أهم بالنزول:

- لحظة واحدة وأحضر لك أجرتك.

فقبض على ذراعى:

- اعطنى رهناً حتى أضمن عودتك بأجرة السير والإنتظار.

شل عقلى بالحيرة واليأس، ماذا يمكن أن أعطيه وأنا لا أملك شيئاً ذا قيمة؟.. خلعت ساعتى وأعطيتها له فقلبها فى يده فاحصاً، واطبق عليها كفه، وقال بجفاء:

- أنا فى انتظارك.

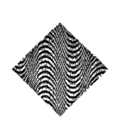
فتحت لى زوجتى، ونظر إلى وجهها الحزين المتعب وهمّت بالكلام فاندفعت إلى غرفة نومى أفتش عن حافظة نقودى، وأحسست بالدوار وغامت الأشياء فى عينى، وأوشكت أن اقع فارتميت على الفراش.

إستيقظت بعد وقت لا أريه، تلفت حولى، وأدركت إننى فى فراش وفى حجرة نومى، تذكرت فى لمحة خاطفة كل ماحدث، تساءلت، هل كان حلماً من الأحلام الكثيرة التى تطاردنى فى الغفوات القصيرة التى تتخلل أرقى المستمر؟

ومددت يدى تحت الوسادة فلم أجد ساعة يدى.



محمد يوسف



رؤيا حرف الدال

حبة توت تختبئ بذاكرتى
مذ كنت صبيا أتسلق أشجار التوت
وأنعس فى موسيقى الملكوت
وأصحو أربط ذيل قميصى بقميص أخى محمود
«توت» «توت»
.....
كان قطار الجسد الواحد يطلق صفارته
فى أرض البهجة «توت» «توت»
.....
ثقل الزمن بطين خطيئته
دار الزمن بحمّى ساديّته
مثل تويج الحلم اليانع أحياناً

و

لَ

قرن

الكابوس الحامض

أحيانا أخرى

فانطفأ التوت بذاكرتى وانفرطت موسيقى الملكوت

وُ

فَـ

رْ

يمام النيل المخبوء بدلتا اليتم

فكانت دال الدلتا

دال الدّمع

ودال الدّم/

.....

صار اليتم طريقى

وهديل النيل طريقى

.....

دار النيلُ المائلُ

والتبس الأخضر واليابسُ

والمحبوس الحابسُ

والصلب المتجمدُ

والمنصهر السائلُ

و

ا

نْ

حَ

سَ

رَ

ا

ل

ماءُ

و...

مغنطنى ثعبان النفطِ

ودوخنى حتى سخت/

... وحين أفقت صرختُ

- حُبستُ

بقعر فحيح النفطِ

طمستُ فسختُ سكرتُ

على حد السقطة من يأسى

وكسرت على شهقة يتمى كأسى

ورضيت بصخرة حزنى ناتئة كالصخرة

فرضختُ/

... ونمت وقمت صرختُ:

- بنفط السقطةِ

لطخت/

...

(إن النفط حصيمى وغواية ياسى

و

جَ

حِ

يِ

م

يِ

أخرجنى من فردوس السنبلةِ

وشظّانى

حتى صار اليتم الأخضرُ حالى ومقامى وتميمة أيامى .

.

.

.

.

تسألنى «أروى»*

و«أناهيد»**

ـ هل تحت خريطة حزنك حلم لا يأسنُ

هل يحمضُ؟

أو أغنية تنبسط كرؤيا

ونشيد لا ينقبضُ

....

يلجمنى الكابوسُ

يفك إسارى حرف الدال:

- دلتا الدمع

ودمع الدلتا

ودم الدالين/

.....

يفحُ النفطُ

وينتفض الناموسُ

وتندفق الأسئلة

الخضراءْ

من فاصلة الماء.

(*) (**) أروى وأناهيد هما ابنتا الشاعر.

شمس الدين موسى

المقابلة



جاءه صوت زميله محذراً فى نبرات واضحة:

ـ عليك أن تقابله، فهذا شىء ضرورى للغاية، خاصة ولكما ببعض علاقة قديمة.

تذكر أنه لم يقابله منذ سنوات طويلة، على الرغم من أنهما أبناء حى واحد، وكثيراً ماكانا يشتركان فى وسائل اللهو والتسلية، وملاعب الطفولة مع الآخرين. لم يكونا صديقين، كما لم يكونا بالبعيدين عن بعضهما، والمفارقة الساخرة، أنهما تجمعا فى عمل واحد عندما وصلا إلى سن العمل والتوظف، وكانت الأمكنة قد باعدت بينهما، وتلك الحالة هى التى أنشأت الكثير من الحساسيات والتحفظات، خاصة والصديق كان يعلو فى سلم الترقى والمسئولية بسرعة غير طبيعية، وهو ماجعلهما لايتلاقيان إلا مصادفة وعلى فترات متباعدة، وفى كل ذلك تاهت المعرفة وشبه الصداقة القديمة، كما لم تربطهما المنافسة أو الصراع: وكان كثيراً مايتلقى أخبار صعوده الدائم، مع تلقيه للثرثرات التى تتناول وضعه، حتى وصل إلى المركز المرموق الذى استقر فيه.

لم يذهب إليه، وإن كان قد حاول لأكثر من مرة إظهار نفسه امامه، فكلما صادفه كان يتقدم نحوه محيياً إياه تحية ذات تقدير خاص، برفع يده اليمنى إلى أعلى رأسه، ودون أن يقدم جسده مائلاً قليلاً نحو الامام كما يفعل الكثيرون، الذين يسرعون لتحيته، فلا يتلكأ أمامه أو يبدى أنه لامبالٍ، الكل يخشاه ربما عن إعجاب أو حسد، أو خوف، أو عن تقدير، فلقد أصبح السيد الأكبر فى المبنى كله، هو رئيسهم، لكن البعض يتعامل مع حضوره كولى أمر، أو كولى للنعم، أو كأنه معجون

من طينة أخرى غير طينتهم، فصنعوا حوله هالة من الروايات تأسست على أشياء مادية صرفة، فهو يجلس فى غرفة ذات أثاث فخم إلى حد كبير، بينما الجميع يتراصون فى حشود وتجمعات داخل المكاتب، كما يقف ببابه فراش، له سمت الحراس فى غلظته واستعلاء قامته، وقلة الكلمات التى يلقيها عن السيد صاحب الذات المصونة، والآخرون لا حراس أو سعاة، أو حواجز تمنعهم كقطيع يتداخل بعضه فى دوائر متماسة ومتقاطعة، وزميله هذا واحد من هؤلاء الذين لهم حظوة ما على إمارة صغيرة داخل المملكة الكبيرة التى على رأسها السيد، وتتكون إمارته من مجموعة من الموظفين والموظفات الذين يتراصون وراء مكاتب كالحة أصابها البلى بعد تلاشى لونها الحقيقى.

وبين يوم وآخر كان يفاجئه صوت زميله فى لوم ملحوظ.:

ـ ألم تقابله بعد.؟

حاول أن يقول له إنه لم يقابله لأسباب عديدة، خشى أن يبوح بها أمامه، حتى لايكون فى كلامه مايمس وضع زميله داخل المملكة، فهو غيره كصاحب حظوة، ويستطيع أن يقتحم المواقع الكبيرة، ويتدخل فى أمور لاتلفت انتباهه هو، كما أنه يعتبر نفسه الأقرب للسيد بدرجة كبيرة تتجاوز اقتراب من يعملون معه منه، بينما مثل هذه الأمور هو غير مهيأ لها تماماً لكى يباريه فيها. والسيد لايلتفت إليه كلما التقى به مصادفة فى الطرقات، أو أمام باب المملكة وحوله الحراس. كما أنه لابد قد نسى سنوات الصبا فى الحى القديم، كما نسى أو تناسى الفترة التى تم بينهما فيها نوع من الاحتكاك نتيجة ظروف تتجاوز العمل الوظيفى، وأنه لن يتذكره أبدا، وكيف يواجهه وبأى عبارات يلاقيه بها فى أول المقابلة، وبأيها يختم مقابلته معه، وكيف يتعامل معه إذا كان كلما التقى به لايجفل ناحيته. أجاب زميله:

ـ فى الحقيقة أننى كلما طلبت من سكرتيرته، أو من حارس غرفته أن التقى به ـ أتتنى الإجابة بأن السيد إما غير موجود أو أنه مشغول للغاية.

تذكر أن الفتاة التى استخدمها السيد كسكرتيرة أولى له طلبت منه أن يوضح لها الأسباب الحقيقية، التى تدفعه للقاء السيد، مما أشعره بنوع من الخجل، فكيف يتحدث مع فتاة فى سن ابنته عن الباعث وراء رغبته فى لقاء السيد؟ وكان على طرف لسانه أن يخبرها بأنهما كانا صديقين وزميلين منذ سنين طويلة فى سنوات الصبا، وحتى فى معسكرات الشباب، وأن السيد كان يستشيره فى أشياء كثيرة، كما قدم له الكثير من الخدمات فى ذلك الوقت لكنه خشى من تأويل أية عبارات يتفوه بها، كما عز عليه أن يقف ببابه شاكياً مما يقع عليه من عنت بعد خبرته الطويلة فى دولاب العمل السائر كل يوم، وأن عدداً غير قليل ممن هم أحدث منه تولوا مواقع أفضل من موقعه الذى جمد عليه منذ عدة سنوات.

قاطعه زميله:

- اليوم هو موجود، ولن يستغرق لقاؤك به سوى دقائق معدودات، بعدها تحل جميع المشكلات.

أجابه:

- أعرف أنه موجود فى كل يوم، لكنه مشغول دائماً كما يقولون، فوقته ليس ملكه وحده.

خشى أن يصرح بأنه يظن أنهم يتعمدون إخفاء وجوده عليه..

فهو إما خارج المملكة، أو أنه يعيش لحظات استرخاء بعيداً عن ضجيج العمل وظروفه، أو أن ذاته السامية لاتريد لقاءه..

سأل صديقه:

- الا يمكن أن تحضر تلك المقابلة؟؟

أجابه:

- بالطبع يمكننى ذلك، ويجب أن أحضر أثناء وجودك معه، سآتى فجأة حتى لايشككه أحد فى حضورى معك وتزكيتك.

انهى حديثه مُقراً.

- إذن عليك تدبير الأمر.

ظل لأيام يتهيأ لتلك المقابلة الجليلة التى سيتقرر عليها مصيره فى السنوات القادمة، كما انشغل فى التفكير فى العبارات التى سيتفوه بها أمامه. وكيف يطلب منه وهو صديق الصبا، مايريد أن يطلبه؟ وهل يبالغ فى تقديم فروض الولاء والطاعة؟ أم أن فى هذا تصغيراً من شأنه أمام السيد الكبير؟ وبماذا يظهر امامه؟ هل لابد أن يرتدى حلة كاملة فى ذلك الوقت شديد الحرارة والرطوبة؟ ألابد من رابطة عنق تشد قامته أمامه أم لا؟ وهل يبدأ حديثه معه باسم الله ويستشهد ببعض الآيات القرآنية - كما يراعى فى الأفلام؟ وهل يكيل له كلمات المديح وينحى باللائمة على السيد السابق سلفه؟ - أم ينوه عن النجاحات التى تحققت فى مملكته منذ توليه أمرها بفضل ديمقراطيته واستماعه لآراء الآخرين، وفتح بابه للجميع؟ وأى العبارات ينتقيها لكى يلقيها أمامه؟ وبماذا يجيبه لو سأله عن أحواله الخاصة؟ - أيكذب عليه ويقول إن أحواله على مايرام؟ أم يصدقه القول ويصرح بما يعانيه فى حياته، وأنه أحوج مايكون إلى إنصافه؟ وبماذا يجيبه لو سأله عن أحوال مملكته، ومن الذى يبدى الرضى عن إدارته، ومن الذى لايرضى ويتضرر من وجوده؟

احتار فى كل ذلك، كلما بدا أمامه تساؤل ما سرعان ماتلته وتوالدت عنه تساؤلات أخرى لانهائية ـ ظل متشككاً فى وضع حلول لها. وكان يظن أن زميله الآخر سيفكر معه فى مثل تلك الأمور، لكنه تركه بمفرده على وعد أن يحضر المقابلة. ولم يكن متأكداً من حضوره، لأنه يضع فى حسبانه اقصى الاحتمالات، ويتمنى من قرارة نفسه لو تقابل مع السيد مصادفة مستبعداً فكرة عرض موضوعه كأمرمهم، لأن القضية نسبية، وهو يعرف أن أوقات السادة مثله لاتسمح لهم بالاستغراق فى التفاصيل.

استمر لفترة طويلة فى حالة تأهب لملاقاة السيد بلا جدوى وكلما سأل عنه قيل إنه غير موجود، أو إنه بالخارج، أو إنه يحضر أحد الاجتماعات المهمة، حتى كاد ييأس من المقابلة، وفجاة بينما هو جالس بين جموع الموظفين حضر ساعى مكتب السيد وحارسه، وطلب منه لقاء السيد الذى ينتظره فى الحال، وعندها أسقط فى يده، وأحس بالامتنان للسيد الذى لابد عرف أنه يريده، ومن ثم فرغ نفسه من المقابلات السامية لكى يستمع إليه.

تقدم بخطوات حيية مترددة تجاه حجرة السيد الفخمة المصفحة برقائق النحاس، وسرعان ماتقدم الساعى وفتحها له. وفى لحظات قصيرة كان فى مواجهة السيد الذى يجلس إلى مكتبه المهيب الزاخر بالتحف والأشياء الثمينة، التى تراصت على سطحه اللامع، بينما زميله يجلس إلى أحد المقاعد التى تراصت فى مواجهة مكتب السيد. وبأصابع خائفة مد يده ليسلم على السيد الذى قدم له يده الكريمة فى حبور، كمن يقدم بركاته لأحد مريديه. وقف صامتاً للحظات، بينما عيناه ترسلان خيوطهما ناحية زميله الجالس...

بادره السيد:

ـ أعرف أنك طلبت مقابلتى عدة مرات، فمعذرة!

أجاب:

ـ فى الحقيقة.... فى الحقيقة... أن...

وسرعان ما تاهت كل العبارات التى أعدها من قبل حتى يلقيها أمام السيد، وبدأ لسانه يتلعثم، حتى أنقذه صوت زميله:

ـ إن زميلنا رجل مخلص، ويكن لك الكثير من المشاعر الطيبة، ويطمع فى عطف سيادتك لتأكيد وضعه، حيث فاته الكثير من الفرص السابقة.

عندها تكلم السيد.:

- أتقول لى عنه؟ - إننى اعرفه جيداً، وأعرف الكثير عن افكاره منذ سنين الصبا، وحتى سنوات الشباب، وأذكر عندما عشنا لأيام متواصلة داخل احد المعسكرات. ذلك منذ بداية التحاقنا بالعمل.... أتتذكر هذا؟

هز رأسه علامة الإيجاب والامتنان، بينما صوت زميله يرتفع:

- وهذا هو مادفعه لكى يلتمس من سيادتكم النظر فى أمره.

قاطعه السيد:

- لكنه كان دائم الزهد فى مثل هذه المسائل، وإننى أعرف أنه طوال ثلاثين سنة لم يطلب أن يحتل موقعاً، أو يشرف على عمل أو يستثنى من شيء.

جاءه صوت الزميل، وهو ينظر إليه:

- لكن المسئوليات الآن...، وسيادتكم أدرى بكل شيء.

وتحدث هو فى حرج:

- ثمة أشياء كثيرة تغيرت كما تعرف سيادتكم.

استطرد السيد:

- إننى اذكر عبارات له كانت مأثورة ظل يتفوه بها دائماً، وكنت احسده وأريد أن أستطيع سبك مثل تلك العبارات.

أحس أن الكلام موجه إليه هو شخصياً. اجاب:

- كانت ظروف مختلفة، هى التى تشكل وعينا وكلماتنا.

قاطعه السيد:

- آه.. مثل تلك العبارة التى قالها.. الا تزال تتحدث بهذه الطريقة القاطعة فى الحديث؟

هز رأسه بطريقة لاتعنى النفى بقدر ماتعنى الإثبات، بينما رأسه يدور فى ما بعد كلمات السيد التى لم تكن متوقعة. كان يريد أن يقول له: إنه الآن رب لأسرة مكونة من اربعة اشخاص، وإن الظروف الشخصية القديمة، التى تقابلا أثناءها

أصبحت الآن بعيدة المنال، وإن كثيراً من الأحلام يستحيل التفكير فيها الآن لافى تحقيقها... وإن.... وإن....

وفى النهاية جاءه صوت السيد قاطعاً وهو يعدل من جلسته:

- لسوف ننظر فى طلبك، وقد فهمت ماتريد، لكن عليك دائماً أن تقابلنى دون سؤال، أو تردد، وكلما أردت شيئاً اطلبه مباشرة، ولو انك فى الحقيقة أهملت نفسك قبل أى شىء آخر طوال السنوات الفائتة.

وصلته تلك الكلمات لتثلج صدره، وتشعره بأن السيد رجل طيب، وأنه مازال الفتى ابن الحى الشعبى الذى لاينكر المعاشرة، وأنه يقدر شخصه الذى خبره منذ سنوات طويلة، وأن الإهمال الذى وقع عليه لابد سيزول. وسلم عليه شاكراً فى تقدير وإجلال زائدين متمنياً له دوام النجاح.

ظل بعدها لشهور طويلة منتظراً تنفيذ ماوعد به السيد بلا جدوى. انتظر حتى يدعوه للقاء، وكلما حاول أن يتصل به كانوا يقولون له إنه غير موجود، أو إنه مشغول جداً.

عصره إحساس متزايد بالذنب تحول إلى نوع من العقدة، كما ندمٍ كثيراً فى قرارة نفسه على مقابلته مع السيد والتحدث معه كما تمنى الا يأتى اليوم الذى يلتقى به مصادفه كما كان يرغب من قبل، وتمنى ايضاً الا يلتقى بوجه زميله الذى زين له المقابلة ودفعه إليها دفعاً تحت تأثير حاجته الخاصة التى يعرفها.



صبرى حافظ

عزيزى السيد كواباتا

المتاهة النصية وألق الذاكرة في مواجهة تردى الواقع

لم تعد الكتابة السردية الجديدة تفرق كثيرا بين ما هو سردى تخييلى، وما هو تقريرى وثائقى. ولم تعد تعبأ بأسئلة المرجعية ومضاهاة الواقع، والاستجابة لقوانينه الخارجية. لأن النص الجديد، وقد انطلق من وعيه المرهف بنصيته، يهتم أساسا بقوانينه الجمالية الداخلية أكثر من اهتمامه بمشاكلة هذه القوانين لما عداها. ويدرك أن كل العناصر تتحول فى داخله إلى أدوات خصبة ينسج منها مادته. وأنه ما أن يشرع الكاتب فى سرد قصة ما حتى تبدأ العملية السردية ذاتها فى تخليق آلياتها التى تتضافر فيها العناصر التخييلية والتقريرية معا لبلورة الدلالات الكلية للنص. وقد أدى هذا إلى إسقاط لمسألة التجنيس فى لا وعيه، والاغتراف من مناهل مجموعة متباينة من الأجناس الأدبية التى كانت مسألة التعدى على الحدود الفاصلة بينها من المحرمات الأدبية القديمة. لكن الفوارق التجنيسية بين الأنواع السردية المختلفة تلعب مع ذلك دوراً حيويا فى عملية تلقى هذا السرد، وتحدد مسارات تأويله. لذلك فإنه إذا ما كانت الفوارق التجنيسية من الأمور التى لا يأبه بها الكاتب الحديث، بل ويتعمد فى بعض الأحيان الإطاحة بها وانتهاك حدودها القديمة، فإن النقد، وهو نشاط تحليلى تفكيكى، ينشغل بالمحددات التجنيسية إلى حد ما لأنها توجه القراءة، وترود عملية الفهم والتأويل. ومن هنا يعرف النقد جنسا أدبيا معينا مثل السيرة الذاتية بأنه يعتمد على تعاقد ضمنى بين المؤلف والقارئ بأن ما يكتبه المؤلف هو سيرة ذاتية Pacte Autobiograhique، ومن هنا تبدأ عمليةالتلقى هى الأخرى انطلاقا من نفس هذا التعاقد، أو الاتفاق الضمنى وتحقيقا له. لكن الدارس لتحولات نص السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث،

منذ أول نص فى هذا المجال (الساق على الساق فيما هو الفارياق) لأحمد فارس الشدياق عام ١٨٥٥، وهو نص رائد وسابق لزمنه بكل معنى الكلمة، وحتى أحدث النصوص العربية فى هذا المجال وهو رواية رشيد الضعيف الجديدة (عزيزى السيد كواباتا) عام ١٩٩٥، يلاحظ أن أحد أبرز التحولات النصية هو نقض هذا التعاقد الضمنى، وفسخ افتراضاته المسبقة لابشكل عفوى ناجم عن إغفال هذا التعاقد أو التغاضى اللاإرادى عنه، وإنما بشكل عمدى يتغيا إدخال القارئ فى المتاهة وإحكام إغلاقها عليه. كما يلاحظ أن هذا التحول النصى يتناظر مع تحول تصورى آخر يتعلق بتغيير طبيعة مفهوم الذات العربية لنفسها، ولدورها فى العالم، ولطبيعة هذا العالم من حولها.

فإذا كانت الذات التى تطل علينا من نص سردى من أجمل نصوص السيرة الذاتية فى أدبنا العربى الحديث مثل (الأيام) لطه حسين هى ذات واثقة بنفسها وبمشروعها، وبهويتها، تطرح على القارئ مشروعها الذى انتشلها من وهاد الجهل والخرافة والعمى، فإن هذه الثقة مع تعاقد النص الصريح مع القارئ على أنه سيرة ذاتية Pacte autobiographique برغم كل استراتيجيات السرد النصية التى تستخدم ضمير الغائب، وتخلق مسافة بين بطل السيرة وراويها، لا تكشف لنا عن طبيعتها إلا فى نهاية الجزء الأول. لكن نصوص العقود الأخيرة السردية التى تعتمد حياة كتابها مادة لها، ومجالا لتناولها ومساءلتها عن منطق مساراتها، لا تطرح علينا شيئا من هذه الذات الواثقة بنفسها وبهويتها وبمشروعها، إنما تقدم لنا ذاتا مهشمة الروح والموقف، منقسمة على نفسها، مثقلة بالشك فى كل شىء بالصورة التى ينتاب معها الشك هوية النص نفسه وطبيعة العقد الضمنى الذى يبرمه مع القارئ. فلم يعد النص وقد فقدت الذات التى تطل علينا منه ثقتها بكل الرواسى والمسلمات قادراً على التسليم بهويته، أو راغبا حتى فى قبول محدداتها القديمة. ومن هنا تجنبت الكثير من هذه النصوص من أعمال إدوار الخراط الأخيرة كلها، حتى كتاب رءوف مسعد (بيضة النعامة)، طرح نفسها على أنها سير ذاتية لأصحابها، بالرغم من أنها كذلك، بل وبالرغم من استخدامها لأسماء أصدقاء هؤلاء الكتاب الحقيقيين دون أى محاولة للتخفى أو اصطناع أسماء وهمية لهم. وآثرت أن تندرج ضمن محددات الرواية التجنيسية، معلنة عن نفسها بأنها روايات بالرغم من أن الأواصر التى تربط عالمها بحياة كتابها لا تقل بأى حال من الأحوال عن تلك التى تطرحها علينا (الأيام) والسير الذاتية الباكرة لسلامه موسى وسيد قطب وأحمد امين والعقاد. لكن هذا التجنيس الإشكالى ليس مجرد نتيجة آلية لتفتت الذات أو شكيتها، أو حدى تجليات السياق الإبداعى المغاير أو الحساسية الأدبية فحسب، ولا هو مجرد هرب من مشاكل التماهى بين الكاتب وبطله وما قد يجلبه ذلك عليه من مشاكل كما كان يزعم توفيق الحكيم، ولكنه أيضا نتيجة للتناسب العكسى الذى تنطوى عليه هذه النصوص بين شك الذات فى نفسها، ووعى النص القوى بنصيته. فتلك الذات الجديدة التى فقدت يقيناتها السابقة، ولم تعد تعبأ بالاضطلاع بدور أساسى فى الواقع، ولا تجرؤ على الزعم بقدرتها على السيطرة عليه، أخذت توجه جل عنايتها للنص، وتوسع أفق استراتيجياته بشكل كبير، وتسعى للسيطرة على آليات توليد المعنى فيه. لا عن طريق تحديد هذا المعنى بإسباغ قدر لا متناه من التعددية الدلالية والالتباس عليه. فإزاء عالم عربى يزداد تردّيا يوما بعد يوم لا يجد النص مفرا من أن يبالغ فى ألقه

واختلافه عن هذا العالم المتردى فى الزمن العربى الردىء.

ورواية رشيد الضعيف الجديدة (عزيزى السيد كواباتا) من هذه الأعمال التى تثير عددا من القضايا المتعلقة بعلاقة النص الروائى بنص السيرة الذاتية. صحيح أنها تطرح علينا نفسها من اللحظة الأولى باعتبارها رواية، وهى بالفعل كذلك فى مستوى من المستويات، ولكن روائيتها تتسم من البداية بالالتباس، لأنها تطرح نفسها كرسالة موجهة - كما يؤكد العنوان - إلى الكاتب اليابانى يا سونارى كواباتا (١٨٩٩ - ١٩٧٢) الذى فاز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٨، ومات منتحرا عام ١٩٧٢. هى إذن رسالة موجهة إلى شخص نعرف جميعا أنه مات قبل أكثر من عشرين عاما، ولكنه ليس مجرد شخص عادى ولكنه كاتب فريد، وكان أول كاتب يابانى يفوز بجائزة نوبل، وسنقرأ فى النص إشارة إلى إحدى رواياته (المعلم) أو (مبارة الغو) التى قرأها البطل / المؤلف وأحبها. وهى رسالة تثير سؤالا: لماذا كواباتا دون غيره من الكتّاب؟ ولم اختيار كاتب ميت/ منتحر دون كاتب حى/ معاصر؟ ينطوى النص على أكثر من إجابة، بعضها بالتوازى: مثل «أنا متأكد من أنك لا ترى فى الندرة ما يدعو إلى الريبة، فلذلك وقع اختيارى عليك» (ص ٧)، أو «إنى ساجد فيك العربى النادر، الذى يستسلم لى محبة بالأيام القادمة، وبالأمكنة القادمة» (ص١٢). وبعضها الآخر بالمفارقة: مثل «تمنيت أن أؤلف مثلك رواية أتكلم فيها عبر حدث عادى، عن الصدام بين هواء العصر، أقصد الحداثة المتحدية المنذرة، وأهل الأرض، أقصد التقليد، وذلك رغم ما عندى من اعتراض على طريقتك فى بناء الرواية - مع تقديرى لها بالتأكيد» (ص ١٨) أو «رغم أن أسلوبك فى الكلام يسعى إلى بلوغ نهايته، على طريقة الهندسة الساعية إلى الشكل الناجز - لكن ذهنك منفتح بلا ريب على الطبائع الأخرى» (ص٢٠). التوازى والمفارقة من الإجابات المحتملة بلاشك، لكنها ليست الإجابة المرجوة أو الوحيدة. خاصة وأن الرسالة/ الرواية/ السيرة تنتهى بملاحظة ختامية تقول «أرجو أن يتسع وقتك للإجابة» (ص ٢٢٤)، وهى ملاحظة تبدو موجهة للقارئ الذى يعرف أن كواباتا قد انتحر، والذى لا يفوت الكاتب - أى رشيد الضعيف - أن يذكره بهذه الحقيقة فى متن الرسالة/ النص. (ص٢٢و ٣٠و ٢٠٧و ٢١٠).

وتفتح هذه الملاحظة النص على أفق تأويلى مغاير يضع كواباتا فى مقابل القارئ، ويضع اليابان فى مقابل لبنان، ويضع الكتابة فى مواجهة الكتابة بنفس درجة وضعها فى مواجهة الواقع. فرسالة رشيد الضعيف موجهة إلى كواباتا الاستعارى والفعلى معا. فالاستعارى فيه لا ينهض على أن ما نقراه رواية تلجأ إلى شكل الرسالة كحيلة سردية فحسب، ولكنه يتصل كذلك بأنه كاتب رحل عن عالمنا قبل اندلاع الحرب اللبنانية المدمرة التى تعد الرواية أحد وسائل تناولها، وبالتالى فهو ينتمى إلى عالم ما قبل الحرب، والذى تنشغل به الرواية قدر انشغالها بالحرب ذاتها وتحيله إلى مأساة تنعكس على صفحتها صورة الحرب من ناحية، بينما تكشف شروخها عن المسارب التى تربت فيها أجنة العنف والانفصام الذى انتاب الذات الفردية قبل الذات الوطنية نفسها. والفعلى فيه يشير إلى المفارقة بين أسلوب الكتابة اليابانية، والأسلوب السائد فى الكتابة العربية المعاصرة، فلعبة اللغة، واللعب بها، والكشف عن صدوعها هى الأخرى من موضوعات هذه الرواية المهمة.كما يشير إلى المفارقة بين عالم اليابان

الهادئ نسبيا بالمقارنة بعنف العالم اللبنانى الذى يتفتح عليه وعى الطفل فى رواية **رشيد الضعيف** بقدر ما ينفتح على مكونات العالم الأخرى. فالعالم اليابانى الذى يتجلى عبر كتابات **كواباتا** هو نقيض هذا العالم اللبنانى حيث الذات الوطنية المنشطرة على ذاتها منذ نعومة أظافرها، وتفتح وعيها على العالم، والتى تحيل هذا الانشطار إلى حرب طاحنة لأن النص يكشف لنا عن الأجنة الأولى لهذا الصراع فى التعارض الحاد بين الأب والأم، وبين الطفل والبالغ، قبل أن يتجسد دما فى ساحة المدرسة، ينتزع حياة أعز أصدقائه جميل. كما أن الكتابة الأدبية اليابانية هى نقيض الكتابة الأدبية العربية السائدة التى يهتم النص بكشف عورتها. لأن لعبة الرسالة التى ينطوى عليها العنوان تضع الكتابة فى مواجهة الكتابة فى الوقت الذى تجعلها فيه أداة لسبر أغوار الواقع، والكشف عن آليات الاحتراب الداخلى فيه.

لأننا ما إن نقلب الصفحة الأولى من النص حتى نقرأ إعلان النص عن هويته التجنيسية باعتباره رواية. فيعيدنا هذا الإعلان إلى العنوان لنفكر فيه من جديد، ولنضفى عليه طابعا رمزيا أو استعاريا. خاصة وأن النص يفصح لنا بعد صفحات قليلة من بدايته عندما يقول مخاطبا **كواباتا**: «اسمح لى بملاحظة أوجهها، ليس إليك بالتأكيد، فانت دار، بل إلى قارئ آخر محتمل قد تقع هذه الرسالة بين يديه» (ص ١٩) مؤكدا وعيه بالقارئ المحتمل الذى يتوجه إليه النص برغم إصراره المستمر خلاله على توجيه خطابه إلى **كواباتا**. هذا الإصرار الذى ينطوى على تحديد ضمنى لهذا القارئ المحتمل، والذى لن تبلغه الرسالة كاملة بكل إحالاتها المضمرة، إلا إذا توفرت له إمكانيات التلقى الأدبى التى يتمتع بها من تتوجه اليه مثل كواباتا. وما إن تبدأ فى قراءة النص حتى نكتشف أن هذا الالتباس التجنيسى يوافقه التباس تشخيصى يحكم إسار لعبة المتاهة النصية على صعيد البنية، ولعبة الهوية الملتبسة على صعيد الدلالة. لأن الرواية، ولنقل النص، حتى تظل الروائية صفة واحدة من صفاته المتعددة، تبدأ بتقديم شخصيتها الملتبسة منذ اللحظة الأولى بطريقة تؤكد تماهيهامع الكاتب/ المؤلف وافتراقها عنه فى وقت واحد. «كنت مارا فى شارع الحمراء، فى بيروت، حين رأيته فجأة فظننت للحظة أنى أرى نفسى! اعتقدت أولا أننى أرى أحدا شديد الشبه بى، لكن سرعان ما تبين لى أن فى الأمر أكثر من شبه، فقلت إذن أنا أمام واجهة زجاجية أو مرآة تنعكس فيها صورتى بوضوح مريب، لكن الصورة كانت تسير باتجاه آخر، وبنقلة مختلفة، ولباس غير لباس. فليست هذه صورتى إذن، بل هى أنا نفسى. إنى أرى نفسى» (ص٧) هذه البداية الملتبسة شديدة الصلة بعالم **رشيد الضعيف** الروائى، المشغول بالهوية الملتبسة والدهشة والازدواج التكرارى. بل توشك أن تكون مقتطعة من إحدى رواياته السابقة، خاصة وأن النص/ الرسالة / الرواية / تقيم جسورا تناصية مع رواياته السابقة (المستبد) و (فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم) و (غفلة التراب). لتحكم معها خلق المتاهة النصية التى تتحول فيها النصوص إلى مرايا لبعضها البعض، كما تحول الراوى إلى مرآة للبطل، والبطل إلى طيف الكاتب، والكاتب إلى قرين للروای، فى هذه العلاقة الدائرية المستمرة. بل إن هذه الجملة الافتتاحية تلفت نظر القارئ إلى وثاقة العلاقة بين المغايرة والتماثل فى عالم هذا النص. فسير الصورة باتجاه آخر، وبنقلة مختلفة، ولباس مغاير، لا يفصم علاقتها بالأصل بل يوطد هذه العلاقة، ويكرس التباسها معا.

ويؤكد النص طبيعة هذه الهوية الإشكالية الملتبسة منذ البداية، حينما يتوجه إلى كواباتا: «بما أنى أنا رشيد شخصيا، المحدث وموضوع الحديث، فاسمح لى بملاحظة أوجهها، ليس إليك بالتأكيد، فأنت دار، بل إلى قارئ آخر محتمل قد تقع هذه الرسالة بين يديه: أنا رشيد الذى أحدث السيد كواباتا، لست رشيداً المؤلف تماما. يجمعنى بالمؤلف أنه أوجدنى. وأعترف بأنى خاضع له خضوعا كبيرا. لكن! لكن هذا الخضوع ليس كليا، بل جزئيا أو نسبيا، وبهذا الخضوع الجزئى أو النسبى أتميز عليه تميزا هائلا - ثم إنى وإن كنت صنيع مخيلة المؤلف، فالمؤلف أيضا صنيع انفصالى عنه، فأنا مرآته والتأثير ليس أحادى الاتجاه بل فى اتجاهين. فمن أراد إذن محاكمة المؤلف لأنه الفنى، فما عليه إلا محاكمتى لأننى أؤلفه أيضا. فمن يجرؤ؟» (ص ١٩) هنا نجد أنفسنا بإزاء منطق السيرة الذاتية الروائية الجديد. ليس منطق الكاتب الذى يروى لنا عن نفسه من منطلق الذات الواثقة من نفسها وعالمها ومادتها، والمنفصلة عنها فى الوقت نفسه. ولكن منطق الكاتب الذى يدرك أن الكتابة تكتبه فى الوقت الذى يكتبها فيه، وأنه لا وجود للذات أو الهوية خارج اللغة وبها وأن الجدل بين الكاتب والمكتوب أعمق كثيراً من التصورات السابقة عنهما: وأن عملية الكتابة هي عملية التحوير ، المستمر، والتخليق المستمر للرؤى والأفكار والشخصيات، بصورة تنداح معها الفواصل بين الحقيقى والمتوهم. وأن كل ما يملكه الكاتب فى هذا المجال هو الذاكرة الخصبة التى يمتاح منها مادته. لذلك كان طبيعيا أن يؤكد رشيد: الكاتب/ الرواى/ البطل: «عندما أقول لا أذكر، يا سيد كواباتا، فهذا يعنى أنه لم يحدث» (ص ٣٥) فالذاكرة هى دليل الكتابة، وبوصلتها الهادية، وغايتها معا، وما لم تحتفظ به الذاكرة يساوى بالقطع ما لم يحدث: يساوى العدم لأن الذاكرة هى الوجود، وهى الحياة. وهذا ما يدعوه لأن يؤكد فى أكثر من موضع أهمية الذاكرة: «لم يبق إذن - ستوافقنى على ذلك - إلا الذاكرة، أقصد ذاكرتى الشخصية. وذاكرتى سند أكيد لى. سند لا يرقى إليه شك». (ص٢٤)

فالذاكرة هى محور هذا النص الأدبى وغايته معا، فهو نص عن الذاكرة، وهو نص / الذاكرة الذى لا انفصال فيه بين ذاكرة النص وذاكرة المؤلف / الراوى/ البطل. فالذاكرة فيه هي الرديف النصّى للمخيلة وللإبداع، الذي هو نبش الذاكرة، وترميم لها في الوقت نفسه، لأنه يضفي عليها المنطق، والبنية، ولا تسلم الذاكرة نفسها فى هذا العمل من النقض. فالعمل الذى اعتمد الهوية الملتبسة أساسا له، لا يمكنه إلا أن يضفى إشكالياته على الذاكرة نفسها. فرشيد يؤكد «إن لى ذاكرة يا سيدى كواباتا، لو شئت استعدت بها لون كل نهار مر على. من لحظة ولدت، بل من قبل ذلك وحتى الآن. هذه نعمة عظيمة» (ص ٢٤) ولكنه ينقض هذه النعمة نفسها، ليس بالمبالغة وحدها، لأنها ذاكرة تذكر ما حدث قبل وجودها، ولكن لأنه يرقش لنا فى النص شواهد ضعفها. فلسنا فى هذا النص بازاء الراوى المعصوم من الخطأ، وإنما بإزاء راو تسهو ذاكرته عن تذكر أن جاجارين صعد إلى الفضاء عام ١٩٦٠، فيذكر أن ذلك كان عام ١٩٥٩، (ص ٦٢) واختيار هذا الحدث التاريخى العام لتذكير القارئ بأن الذاكرة بطبعها خئون، يستهدف إراقة الشك على أحداث أخرى لا يملك القارئ دليلا على مدى صحتها أو خطئها. لكننا لسنا هنا بإزاء سرد واقعى نهتم فيه بمصداقية الذاكرة، ولكنه سرد من نوع سرد لورانس ستيرن الشهير فى (ترسترام شاندى). تعنيه بنية ذاكرة العمل الداخلية أكثر مما تهمه

مصداقية هذه الذاكرة الخارجية، ويهتم بإحكامه المتاهة النصية حول القارئ قدر اهتمامه بسرد ما يرويه له. سرد يدور كله على الوتر المشدود بين الاغتراف من الذاكرة ومساءلتها الدائمة، ولكنه مع ذلك قادر على صياغة سيرة بطله/ راويه/ كاتبه الذاتية الجديدة، وعلى طرح أسئلتها الملحة: «لماذا أبدو كأنني برىء زج به فى غابة من الدم والظلم والتدمير؟» (ص ١٨٤).

ولا يميل مثل هذا النص إلى تقديم إجابات على أسئلته، لأن ما يهمه هو طرحها. ولكن من يتأمل أحداث تلك الحياة الحافلة التى تعى ذاكرتها ما حدث قبل ولادة بطلها بزمن غير قصير، والتى تروى، بتفاصيل مدهشة الدقة عملية ميلاد صاحبها، ووقائع طفولته الحافلة بالأحداث، ومغامرات الصبا الأولى، ورحلة المعرفة واكتشاف جغرافيا العالم وجغرافيا الجسد على السواء. ثم الانتقال من القرية الجبلية الشمالية إلى العاصمة، والدرس فى الجامعة، ومصادقة الرفاق، وتحول أحدهم إلى صديق خاص يوشك أن يكون قريناً روحياً وعقلياً - قريناً بالمعنيين، لأن اللفظة من كلمات الأضداد حيث تعنى خدين الروح ونقيضها معاً - من يتأمل هذا كله، ويتأمل موتها وقيامتها الجديدة يستطيع التعرف على إجابة هذا السؤال الذى يصوغه النص قرب النهاية، والذى تكمن مفاتيح الإجابة عليه فى لغة النص وبنيته معاً. ويستطيع أن يتلمس فى الوقت نفسه ملامح الذات الجديدة وكتابتها المغايرة التى ترقش تناقضاتها فى تضاريس الكتابة. فلو تأملنا سر سيطرة الصيغ الاستفهامية على اللغة، بما فى ذلك الاستفهام البلاغى، وسر اعتمادها على أسلوب الترابط والتراسل، وطبيعة نقدها المستمر للغتها، وتنبيه القارئ، فى نوع من التغريب البريختى، إلى جماليات اللغة القديمة وتنميطاتها المألوفة، التى تتسلل إلى النص دائماً، فيضبطها المؤلف المراقب لاسترسالات راويته وقرينه، لاكتشفنا طبيعة الشخصية قبل طبيعة اللغة ومعها. فإذا كان المؤلف/ الراوى يحصر فى بدايات النص اعتراضاته على الصيغ التقليدية والتنميطات الجاهزة بين أقواس ينبه فيها القارئ إلى تقليديتها، فإن سيرورة هذه اللعبة التى تمر عبر التقليل من هذه الصيغ الكليشيهية، وتنتهى آخر الأمر إلى حصر تنميطاتها البلاغية ذاتها بين أقواس، (٢٠٧) تقصيها عن تيار السرد، بعد أن كان يحصر اعتراضاته عليها بين الأقواس، ثم يعلن قرب النهاية «أشم فى أسلوب العبارات هذه، البلاغى، رائحة دماء» (٢٠٩). لو تأملنا هذا كله لاهتدينا إلى بعض مفاتيح أسئلة هذا النص، وتعرفنا على سر الجدل المستمر بين شخصياته المتراكبة / المتداخلة/ الصانعة للسيرة الذاتية الجديدة، والتى تتخلق بنصها السردى معاً.

ويرافق هذا التحول من حصر الاعتراضات على اللغة النمطية فى أقواس، إلى انتصار اللغة النقيض، وحصر الكليشيهات ذاتها فى أقواس، ويناظره تحول أساسى من الفردى والذاتى إلى الجمعى والوطنى. فقصة الطفل الذى تزوج أبوه البسيط وفق تقاليد القرية، وتصرف بشجاعة البسطاء طوال حياته المتقشفة، وحتى موته الدامى الأليم لأسباب ثأرية عائلية، تناقضها قصة الأم التى أرادت زيجة أفضل من تلك التى قسمتها لها الأيام، فقد كانت تريد الزواج من موظف له راتب مضمون، ومن رجل متعلم يرى العالم بطريقة مغايرة لتلك التى يراها به زوجها الجاهل البسيط. وهذا التناقض/ الشرخ/ الانفصام بين الزوجين هو أول شروخ الذات، وأول آلامها. ليس فقط لأنه انعكس على الابن وتنازع احتراب الإرادتين المتعاكستين مصيره منذ البداية، حيث

كان الأب يريد أن يعلم ابنه القراءة والكتابة ثم ينصرف بعدها إلى تعلم مهنة ميكانيكا السيارات، بينما تصر الأم على مواصلة تعليم ابنها حتى ينقذه التعليم من أن يكرر مصير أبيه، ولكن لأن هذا الاحتراب سرعان ما انتقل إلى أعماق الطفل حينما لاحظ أن الأم اعتبرت زميله ابن الموظف الذى كانت تريد الزواج منه ابناً محتملاً لها، وكانت تقبله كلما أتى إلى دارهم، وكان هذا يؤلم ابنها كثيراً، ولكنه تعلم منذ البداية أن يكتم المه وأن يحتفظ به لنفسه. «سرعان ما خطر لى أن أسالها عن السبب الذى يدعوها إلى تقبيل صديقى، بينما والدته لا تقبلنى. وكان هذا يؤلمنى. كانت والدته لا يلفت دخولى إلى بيتها أى انتباه، ولا خروجى. كأنى لست أحداً، لا سلباً ولا إيجاباً. بلا مبالاة عارمة كما أبى مع ابنها» (ص ٩٠). هذا الشرخ/ الألم هو أول شروخ الذات التى سرعان ما انضاف إليها شرخ مقتل جميل، شرخ نكران صادق لكروية الأرض، ثم عبرت تلك الشروخ عن نفسها فى صدع الحرب الكبير.

ويكشف لنا تتبع التحول من تعقب شروخ الذات الفردية إلى تجسيد تجليات الصدع الوطنى نفسه بدءًا بتظاهرة الاتحاد العمالى (ص١٠٦) وحتى مظاهرة الثالث والعشرين من نيسان الشهيرة (ص١٥٢) واحتدام الحرب الأهلية عن تحول مرافق فى وعى الراوى وفى مسيرة حياته معاً. كيف أن اكتشاف عالم السياسة والمشاركة صبياً فى مظاهرة الاتحاد العمالى الشهيرة توافق مع اكتشاف شارع المتنبى وبداية الوعى بحاجات الجسد. كما أن الوعى بآليات الصراع، وبدايات الالتزام الفكرى والحزبى يتوازى مع فقدان الأب الذى جاء خبر قتله للراوى الطالب الجامعى فى بيروت أثناء مشاهدته لفيلم (دكتور زيفاجو) «وقد بلغنى الخبر وأنا فى السينما أحضر فيلم دكتور زيفاجو، لا حباً بهذا الفيلم، بل لمناقشته مع الرفاق فى الخلية الحزبية ودراسة آلية أساليب الدرس الإمبريالى، ضد الثورة الاشتراكية الأولى فى التاريخ. لا أقول هذا الكلام من باب الهزء يا سيد كواباتا، أرجوك خذ كلامى بجد فى تفاصيل حروفه» (ص١٣٤). فالتوازى من أساليب النص البنائية.

وإذا كان هذا الكتاب، ككل كتب السيرة، روائية كانت أو سيرية، ملىء بالشخصيات والأحداث التى يكتب عبرها البطل/ الراوى سيرته فى عصره، ويسجل فيها بعض أحداث الواقع الذى صدر عنه - من كيف كان الدم عنصراً أساسياً من عناصره التى تعمدت بها طفولته بمقتل صديقه وزميل طفولته جميل، أو كيف كان رفض العلم والمنطق خيطاً أساسياً فى نسيج تفكيره الجمعى الذى مثله صادق، وحتى اندلاع مظاهرات العنف، وانفجار نوافير الدم فى الحرب الأهلية اللبنانية - فإن شخصية الكتاب الأساسية هى «رشيد» الراوى/ البطل/ المؤلف معاً. وما هذا الصديق/ الرفيق/ القرين/ النقيض الذى يشار إليه فى القسم الأخير من النص بالضمير «هو» إلا تجلياً من تجلياته، ولو بالتناقض لأنه لا يقل أثراً فى عالم هذا النص عن التماثل كما لاحظنا. إنه أقرب ما يكون فى بعض الأحيان إلى «الهو» الفرويدى القابع فى داخل الذات يعاضل أناها العليا، ويكشف عن حقيقة نوازعها الدفينة. فكتابة «رشيد» الشخصية الأساسية فى هذا النص، لا تتم إلا من خلال هذه الأحداث والشخصيات والاستقصاءات جميعاً، ومن خلال الاغتراف من الذاكرة الفردية والجمعية على السواء. ومن هنا كانت كتابة الشخصية/ سيرة الذات هى سيرة الكتابة فى الوقت نفسه.

بثينة الناصرى

انتظار السيدة



منذ سنتين ورغم تمتع السيدة بصحة جيدة فإنها كلما هاجمها هاجس الموت الذى ينتظر ربما على الأبواب يراودها وسواس أن تحرق الرسائل لئلا تطلع على سرّها عيون أخرى ثم تعود فتفكر فيم يكون حالها لو مّد الله عمرها.. أية عزلة ستعيشها بعد أن تفقد العشير الوحيد وأنيس الليالى الصامتة والنهارات الموحشة.

وكانت كلما طلع عليها النهار وفتحت عينيها بدهشة على يوم جديد غابت هواجسها وانشغلت بمفردات حياتها اليومية حتى تغيب الشمس ويهبط الظلام شيئا فشيئا ومعه يهبط الخوف من ألا يصبح عليها صباح.. فتسائل نفسها عندئذ (هل حان الوقت؟)

كانت لحظة إعداد الشاى أثيرة لديها. يخفق قلبها بين ضلوعها وهى تنهض لتعد الشاى على مهل فتستمتع بكل دقيقة. تضع الماء فى الإبريق وترفعه على النار.

وتكون فترة انتظار غليان الماء من أغنى لحظات يومها وكأن إعداد الشاى حد فاصل بين قيض صحراء وفىء واحة. حين يبدأ الماء يغلى تفتح علبة الشاى وتأخذ بالملعقة القدر المضبوط وتودعه الماء ثم تتفرج عليه بصبر وهو يحتشد ويرتفع الى فم الإبريق حتى يكاد يفور وينسكب فترفع الإبريق عن النار وتغطيه بقماش مبطن سميك. بعد قليل تستنشق رائحة الشاى المطبوخ بكل هذه العناية. تصبه فى القدح وتظل تحرك الملعقة حتى بعد أن يذوب السكر إذ أن خبط الملعقة بجدار القدح يملاء فضاء البيت بّرنات تستدعى ذكريات غابرة.. البيت الشرقى فى مسقط رأسها فى بغداد وباحته المرصوفة بالبلاط المربع تتوسطه نبقة.. البيت الذى احتوى طفولتها وصباها وبيبى زكية تحرك ملعقة الشاى داخل الفناجين واحدا إثر واحد بأناة وشغف قبل أن ترفع الصينية لتوزع الشاى.

تأخذ أول رشفة من شاى العصر.. يخترق السائل الساخن بلعومها ويسرى دافئا فى كيانها.. تحس بالأنس وكأنها لم تعد وحيدة.

تنهض إلى دولابها.. تخرج صندوقا مطعما بالصدف.. تمسح ذرات تراب عالقة بغطائه وتفتحه.. وقبل أن تمد يدها إلى الرسائل تحين منها التفاتة الى مرآة الدولاب وتسوى خصلة شعر بيضاء تتهدل على جانب وجهها.

تمرر أصابعها على ظهر الوريقات المصقولة اللامعة تتلمس أثر الكتابة المحفورة بقوة وكان قد شرح لها أنه يمسك القلم بشدة رغم أن الورق ناعم والقلم يسيل بيسر عليه. كم كان يحلو لها آنذاك أن تتخيل أصابعه وهى تقبض على القلم وكأنها تخشى أن تهرب منه الأفكار.. وقد كتبت له مرة بأمنيتها أن تتعرف على أصابعه فتلمس منابت القوة أصبعا أصبعا.

(فى أول لقاء لنا هل يمكن أن أطلب منك) كتب لها مرة (أن ترتدى الفستان الأخضر الذى حدثتنى عنه؟ لقد ملأ أحلامى أياما..) كان ذلك من عشر سنوات خلت.. لقد ضاق عليها الفستان وتهرأ قبل أن تحوله إلى صرة تصر فيها بعض حوائجها.

كم ألف مرة تخيلت شكل لقائهما الأول.. أن تسافر إليه.. أن يسافر إليها.. أن يلتقيا فى منتصف الطريق.. هل تحييه بيدها كما يفعل الغرباء؟ هل ترتمى على صدره وهى لم تعرفه إلا على الورق؟ أم تجلس أمامه عبر مائدة فى مطعم يرشفان الشاى ويتحدثان؟ ربما الأفضل أن تجلس إلى جانبه تكاد تلتصق به تحتمى بالصمت.. وماذا يقال بعد أن كتبا طوال هذه السنوات عن كل شىء؟

تغمض عينيها ومرة أخرى تتلمس بأصابع مبصرة حانية مواضع الكلمات على ظهر الأوراق. تضع الرسائل فى حجرها.. وتحدق فى بخار الشاى وهو يتدافع ملتويا يتبدد مابين فمها والفنجان.

وسط الرسائل ثمة أوراق مطوية بعناية.. تفتحها على مهل.. كانت القصة التى كتبتها وأرسلتها اليه لينشرها فى المجلة التى يرأس تحريرها وكانت سببا فى المعرفة وسببا فى الا تكتب قصة من بعدها فقد تفرغت لكتابة الرسائل له..

تذكر الآن رسالته الأولى وقد أعاد بها قصتها إليها راجيا أن تطيل هذه الفقرة وتقصر تلك.. أن تشطب هنا وتضيف هناك. كان قد كتب رسالته بعذوبة لم يحتملها قلبها حتى بعد أن قرأتها عشرات المرات. أن يكتب لها رجل مثله بهذه الرقة! وبدلا من أن تعدل فى قصتها بادرت تكتب إليه لتشكره على اقتراحاته وتسأله رأيه فى ترشيح بعض الكتب المفيدة لتقرأها..

عندما مضت بالرسالة إلى مكتب البريد شعرت وهى تلصق الطوابع وتكتب عنوانه تذيله باسم وطنها الذى غادرته منذ سنوات.. بأنها تعود بشكل ما إلى وطنها.. وأنها لم تعد وحيدة فى غربتها.. فى بيتها الذى ازداد وحشة واتساعا باردا بعد وفاة زوجها. وإن لم تكن على يقين من جدوى انتظار الجواب.

مرت أيام وأسابيع تأكد خلالها إحساسها باستحالة أن يتسع وقت الرجل المزحوم بالكتابة والحياة للرد على امرأة متوحدة تعيش فى بلاد تبعد ألوف الأميال.

ولكن فى صباح مبارك طرق الباب ساعى البريد ليسلمها الرسالة التى يئست من وصولها. خفق قلبها وهى ترى طابع وطنها وتناولت الظرف الأبيض بيد مرتجفة حتى كادت لارتباكها أن تغلق الباب فى وجه الساعى. كانت الرسالة أطول من سابقتها وقد ضمنها قائمة بالكتب التى ينصح بقراءتها من أجل صقل موهبتها.

ولاتدرى كيف توالت بعد ذلك الرسائل بينهما.. كانت قد اقتنت الكتب وكتبت له رأيها فى كل كتاب قراته.. وكان يرد عليها.. يشجعها ويحاورها. ولاتدرى من منهما كان أول من ابتدأ يتحدث عن حياته وطفولته وذكرياته الحلوة والمريرة.. وتواصلت بينهما الرسائل حتى صارت جزءا من نسيج حياتهما. وشيئا فشيئا أخذت كتابتهما التى كادت أن تكون يومية تعكس القلق ونفاد الصبر واللهفة.. وبعد مرور سنة كاملة اكتشف الاثنان لدهشتهما إن مابينهما هو الحب.

(اشتريت صباح اليوم من بائع الورد زهرتى قرنفل: بيضاء لك وحمراء لى) كتبت له فى الربيع الذى أعقب ذلك الاكتشاف المدهش (وضعتهما فى زهرية زرقاء لم تحتضن زهورا منذ زمن بعيد.. إنها امامى الآن على المنضدة حيث أكتب لك مرتدية فستانا أخضر جديدا اشتريته اليوم من اجلك) كان من قماش التافتاه له ياقة من الدانتيلا البيضاء يضم وسطه حزام عريض من الجلد الأخضر. عندما ارتدته وقفت به أمام مرآة غرفة النوم.. دارت حول نفسها.. وتهادت.. وابتسمت لصورتها فى المرآة ثم ارتدت القرطين اللذين تزينهما زمردتان صغيرتان تعكسان الضوء فى عينيها الخضراوين.

اقتربت من المنضدة بخطوات واثقة. سحبت كرسيا وجلست عليه برشاقة وهى تقول ضاحكة:

ـ هه؟ مارايك؟ أقصد هل اقتربت من تصوراتك عنى؟ لا أشبه صورى أليس كذلك؟ أشكرك.. ولكنك تقول ذلك لأنك ترانى بعين الحب.

وسوت فستانها حولها بارتباك، واحتضنت صورته المؤطرة فوق المنضدة بعينيها وقالت هامسة (هل يأتى ذلك اليوم أبدا؟).

(إنك تملأ على فراغ البيت أحلام يقظة لاتنتهى) كتبت له فى رسالتها التالية (ومن خوفى على ماأنا فيه ينتابنى هاجس أحيانا أنى سأموت قبل أن أراك).

لشد ماتغيرت حياتها. كانت فى سابق أيامها إذا خرجت لبعض شئونها ترجع إلى البيت الموحش بقلب مثقل. صارت الآن لاتطيق الابتعاد عن البيت حتى إذا اضطرت إلى ذلك هرعت عائدة خشية أن يفوتها قدوم ساعى البريد الذى أصبح أهم شخص فى محيطها.

وقد اعتادت أن تترقب وصوله من نافذة بيتها المطلة على الشارع فإذا لمحت دراجته تهبط المنحدر المتجه إلى سكنها أشارت اليه متسائلة بحركة من يدها فيهز رأسه إيجابا فتقفز إلى باب البيت تفتحه له مرحبة او قد يهز رأسه سلبا فتنظر إليه معاتبة وتغادر النافذة واجمة.

وكانت إذا حظيت برسالة أسرعت إلى فضها وقراءتها وهى واقفة ثم تأخذها معها إلى أقرب مقعد فى الصالة فتجلس وتبدأ بإعادة قراءتها بأناة وروية.. ثم تطوى الرسالة وتحملها الى غرفة النوم.. فتتمدد على السرير وتعيد قراءتها مرتين

وثلاثًا.. ثم تضعها تحت المخدة وتنغمس فى احلام يقظتها حتى يحل الظلام.. عندئذ تنهض لتعد لنفسها شايا.. وتأخذ معها الرسالة وقدح الشاى إلى منضدة الكتابة.. تفتح دفتر الرسائل وتبدأ فى كتابة الرد.. تتوقف وتعود إلى رسالته لتقرأها من جديد فقرة فقرة وترد عليها. وقبل أن تأوى إلى الفراش آخر الليل تقرأ الرسالة مرة أخيرة، وحالما تستيقظ صباحا تسحب الرسالة من تحت المخدة وتمر على سطورها فتبدو لعينيها وكأنها تقرأها لأول مرة. وبعد أن تنتهى تطويها بعناية وتضعها مع الرسائل السابقة فى العلبة الخشبية المطعمة بالصدف وتبدأ تشتاق إلى كلمات جديدة منه.. فتمر الساعات والأيام مثقلة بالانتظار الممض والتنقل بين النافذة المطلة على الشارع ومنضدة الكتابة حيث تحبر رسائل مطولة له فلا شيء يعينها على احتمال انتظار رسائله سوى الكتابة إليه.

ويكتب لها (بين توقع رسائلك والكتابة إليك والتفكير فيما ساكتبه إليك تنقضى أيامى. انك حاضرة فى كل أوقاتى) فتشعر أنها ليست كما ظنت متفردة فى الوجد الذى تكابده. ولكن عذاب انتظار رسائل تأتى ولاتأتى والتوق الموجع الذى صار يأخذ بمجامع الروح للقاء لا يتحقق، يجرح السحر الذى لمس كيانها فتألق وتفتح مثل وردة.

مرة فى لحظات التوهج احست أن جدران البيت تكاد تطبق على ماتضمه جوانحها من وجد لا يسعه الكون.. خرجت تتمشى فى الشوارع القريبة.. تشق بخطوات نشطة زحام السيارات والبشر.. فجأة وقعت عيناها على مشهد غريب.. ديك يقف وسط الرصيف المقابل ينقل رأسه يمينا ويسارا وكأنه فوجيء بوجوده فى هذا المكان. كان ملون الريش وذيله ينتصب عاليا ثم ينهمر مثل شلال ألوان صفراء وحمراء وبنفسجية وفيروزية.. كانت ألوانه الساحرة مشهدا متناقضا مع اللون الرمادى الكابى للرصيف وعمارات الاسمنت وأسفلت الشارع. وقفت مشدوهة تحدق من بعيد بالديك وهو يحرك رأسه بخفة وحذر فيهتز عرفه الأحمر طربا وحياة.

غمرتها إشراقة أضاءت جوانب الروح.. ماأجمل الحياة.. وفكرت أن ظهور مهرجان الألوان هذا وسط نهر الرماد لم يكن بدون معنى.. معنى لايفهمه سوى من يعيشون لحظات التوهج مثلها.

يكتب لها:

توقفت عن الكتابة قبل قليل.. خرجت الى حديقة البيت فوجئت بأن شجرة المنوليا قد أينعت زهرة جديدة.. لمست أوراقها الناعمة بأصابعى فى حين غمرنى إحساس بأن الحياة جميلة.. أن وجودك فى حياتى جعلنى أعيد اكتشاف جمال الأشياء

ترجع إلى البيت، تفتح الباب وتدخل.. تجد أن الجدران قد تداعت والمكان صار أرحب. تفتح النوافذ على سعتها فيزدحم الداخل بالضوء والهواء والأصوات والمسرة. لم تعد وحيدة.. لم تعد وحيدة.

يرن جرس الباب طويلا فى يوم مشهود.. كان الرجل يمد يده بورقة ويقول (برقية) بيد مرتبكة بحثت عن بعض النقود الصغيرة فى جيبها وأخذت الورقة.. قرأتها مرة ومرتين.. خيل إليها أنها لاتفقه الكلمات القليلة الحاسمة (أصل القاهرة يوم السبت ٤/٢١ لحضور ندوة. انتظرينى).

جلست على مقعد قريب وتلفظت المكتوب كلمة كلمة بصوت عال.. وتوقفت عند (السبت) وإنتفضت واقفة (اليوم الاربعاء) قالتها بخوف وهى تحس أنها ضائعة لاتعرف ماذا يتوجب عليها أن تفعل.

هل صار الحلم حقيقة؟ أن تراه بعينيها بعد أن رأته كثيرا بقلبها.. ولكن أن يأتى اللقاء بهذه الطريقة المباغتة قبل أن يتاح لها الوقت كى تستعد.. وماذا لو لم ترق فى عينيه؟ لم يخطر لها هذا الخاطر من قبل. ولكن هذا الهاجس طفر أمامها فجاءة وأخذ ينمو ويتوحش حتى استحال إلى غول يسد أبواب الأمل وأدركت بما لايقبل الشك انها خائفة حد الرعب من لحظة اللقاء الذى انتظرته طويلا.

عاشت بهذا الإحساس طوال يومى الأربعاء والخميس ولكن ما أن أشرقت شمس الجمعة حتى هبت من نومها والفرح يملأ قلبها (غدا موعدنا؟) جلست على السرير مذهولة وكأنها علمت لتوها بهذا الخبر.. ياه.. هل يكفى ماتبقى من ساعات اليوم لإنجاز ماعليها أن تفعله؟ عليها أن تختار ملابسها وتكويها ثم ترتب البيت وتدخل الحمام لتغتسل وهل سيكون هناك وقت بعد ذلك لتذهب إلى مزين الشعر أم تسوى شعرها بيديها؟

غادرت السرير إلى دولاب الملابس وتأملت ماليديها.. وفكرت: هل تقابله بالقديم من الثياب؟ أم تشترى ثوبا يليق بالمناسبة؟ وهل يتسع وقتها للتبضع؟ ثم انه لم ير من قبل شيئا من ثيابها فكل ماترتديه سيكون فى عينيه جديدا.. بعد تردد عزمت على أن تقوم بجولة سريعة فى سوق الملابس الذى لايبعد كثيرا عن بيتها.

فى الحمام أطالت المكوث على غير عادتها.. تفحصت نفسها جيدا فى المرآة بعد أن نضت عنها ملابسها.. لقد احتفظ جسدها رغم تخطيها الأربعين بفتوته.. قرصت الشحم الزائد حول وسطها وفكرت لو كان لديها وقت ولو لم يفاجئها بزيارته لاستطاعت التخلص من هذه الزوائد. تنهدت وانهمكت تجلو كل جزء من بدنها حتى تفتحت مسامها واحمر جلدها وذهلت عن نفسها وهى تفكر بلقاء الغد فلم تشعر الا وزخات الماء الدافىء التى تنساب على مفرق شعرها وترشق أعضاءها وقد تحولت إلى لسعات باردة فانتفضت خارج الحوض وهى ترتعش.

تقلبت فى السرير كثيرا تلك الليلة.. وعندما مضت ساعات الليل الأولى دون أن يغمض لها جفن.. وعندما كانت تنظر فى ساعتها فتجد الوقت يمضى سريعا دون أن تستطيع أن تمسك بتلابيبه لتغنم ساعة نوم واحدة على الأقل.. كانت تحس بمثل نار تأكل رأسها وعينيها. وكلما أوغل الليل باتجاه الفجر.. ازدادت قلقا وإرهاقا ورغبة فى نوم لايطاوعها.. وأسقط فى يدها أخيرا حين أنبأتها الساعة بأنها السادسة صباحا فغمغمت (لا فائدة.. لا فائدة) ونهضت من السرير متثاقلة.. كان أول شىء فعلته أن وقفت أمام المرآة.. رأت شعرا مشوشا ووجها متعبا وعينين حمراوين (أبهذا الوجه أقابله؟).

لم ينتابها القنوط حتى حين غادر نهار السبت وجاء ليله.. بل ظلت تتوقع أن يرن جرس الهاتف فى كل لحظة وكانت بين حين وآخر ترفع سماعة الهاتف لتتأكد من وجود الحرارة كما انها لم تبرح البيت سوى للحظات أول النهار حيث هرعت إلى بائع الجرائد على ناصية البيت لتشترى منه كل جرائد الصباح وتنكب عليها لتبحث عن اية تفاصيل تكون

الصحف قد ذكرتها حول الندوة. لم تذكر البرقية شيئا ولكنها ارجحت أن تكون ندوة ثقافية. قلبت صفحات الثقافة والأدب والفن وقرات كل سطر بعناية دون أن تجد ضالتها. كان ثمة ندوة اقتصادية ستفتتح بعد يومين.. لايمكن أن تكون هذه على اية حال كان الأمل الوحيد هو اتصاله بها هاتفيا حال وصوله وكل ماعليها فعله أن تجلس في بيتها وتنتظر.

انتظرت اسبوعا كاملا قبل ان تفقد الأمل تماماً.. وتوطن النفس على الجلوس إلى منضدة الكتابة لتخط رسالة له:

(انتظرتك.. انتظرتك.. وسأظل انتظرك ياحبيبي.. أدرك أن شيئا ماعطلك عن السفر وأنك سوف تشرح لي ذلك في رسالتك القادمة. كان الانتظار ممضا.. مرهقا ولكن الأمل في أن أراك في النهاية كان يمدني بفيض من النشوة والسعادة..).

كانت الأيام التي تبعت إبراد رسالتها ثقيلة الوطأة قضت معظم أوقاتها في سريرها هربا من قلق الانتظار حتى مر مايكفي في اعتقادها من الأيام مابين وصول رسالتها إليه ورده عليها.. وإن كانت في قرارة نفسها تتمنى أن يبادر هو بإرسال برقية او رسالة عاجلة يفسر فيها أسباب عدوله عن السفر فلما لم يفعل.. أسرعت إلى إيجاد الأعذار له حتى مر من الوقت ماجعلها تتوقع رسالة منه بين يوم وأخر فابتدأت تجلس في نافذتها المطلة على الشارع منذ ساعات الضحى ترصد قدوم ساعي البريد فإذا لاح في أول الطريق أشارت إليه فيهز رأسه سلبا.

ولم تنتبه إلا بعد حين أنه قد مر شهر وآخر وثالث يوشك على الانتهاء.. ولكنها استمرت تكتب له كل أسبوع.. (أسائل نفسي هل بدر مني شيء أغضبك؟ آخر ماقلته لي في برقيتك: انتظريني. وقد انتظرتك ومازلت. لايهم أن أراك.. ربما لايريد القدر لنا ذلك.. إن كل ماأطمح إليه الآن ان تكتب كلمة واحدة لأطمئن فقط أن كل شيء على مايرام.. أنك لاتعلم مدى قلقي وتعاستي.. كلمة واحدة.. هل هذا كثير علي؟)

ولكن الكلمة التي طال انتظارها لها لم تصل وإن استمرت هي في كتابة رسائلها التي ازدادت طولا وتفصيلا. كانت تكتب فيها عن مفردات حياتها اليومية ومشاهداتها وتعليقاتها حول ماقرأته في الصحف من أخبار ومقالات وأحيانا تحكي له عن الأحلام التي تراها في الساعات القليلة التي تحظى فيها بنوم مريح (حلم يتكرر أرى نفسي فيه وقد عدت الى بغداد وكنت أول من أراه. لم يكن وجهك واضحا ولكني كنت أعرف انه انت).

كما كانت تكتب له عن شوقها الجارف إلى أن ترى مرة أخرى خطه الجميل المنتظم على الظروف البريدية البيض التي كانت تشرق في سالف أيامها. ورغم أن الكتابة الآن من طرف واحد فقد كانت تمنحها طمأنينة وإحساسا بأن كل شيء لايزال على عهده، فمع كل رسالة يتجدد أمل غائر في النفس أن يأتي رد عليها في يوم من الأيام.

بعد مرور شهور عديدة خطر لها خاطر أن تكتب إلى المجلة التي كان يرأس تحريرها لتستعلم عنه لكنها سرعان ماطردت هذا الخاطر.. فماذا لو جاء الرد بما تخشاه دون أن تجرؤ على الاعتراف به؟ لقد كتب لها مرة يقول (يجب أن تعلمي أني وقد وجدتك بعد أن ضاع من العمر ماضاع لن يمنعني الآن عنك سوى الموت).

لا.. لايمكن أن يكون هذا.. فالله العادل لن يرضى لهما بذلك.. إنها تتنفس الحياة لأنها تعرف أن هناك من تعيش

لأجله وتتوحد فى الروح ـ رغم البعد ـ سمواتهما على موعد أن يلتقيا فى يوم من الأيام وإن طال الزمن فكيف لها أن تعلم الآن أنه لم يعد...؟

قررت بشكل حاسم أن ترفض هذه المعرفة وتستمر فى الاحتكام إلى نور قلبها.. واستمرت تجلس إلى نافذتها كل يوم، ترقب إطلالة ساعى البريد الذى صار يتوقف عند شباكها يبادلها بعض الأحاديث ويريها مايحمله من رسائل الى الجيران.. وأحيانا حين تزداد حرارة الجو كان يطلب منها شيئا من الماء.. ويخرج منديلا كبيرا ليمسح العرق الذى يتصبب على صدغيه ورقبته ثم يجر دراجته بخطوات متثاقلة.. فكرت مرة وهى تتابعه بنظرها:

(لقد شاخ وامتلأ شعره بالشيب)

وعندما قال لها فى أحد الأيام أنه جاء ليودعها إذ إن هذا آخر يوم له فى الخدمة، هبط قلبها وسألته:

ـ لماذا ماذا جرى يامحمد؟

ضحك بأسى وقال:

ـ لقد بلغت سن التقاعد.. وغدا يستلم عملى أحد أولادنا الشباب.

قالت وهى تحس أن عمودا مهما فى عالمها ينهار أمام عينيها:

ـ سوف نفتقدك يامحمد.. لقد تعودنا عليك.. من سيحمل لنا رسائلنا؟

ـ لقد كان يهون على تعبى وتجوالى أن اقابل اناساً طيبين مثلك.. ولكن ماينغص على حقا انى لم أحمل إليك رسائل منذ سنوات طويلة.

خنقتها غصة ولم تدر بم تجيب فغمغمت بكلمات غير مفهومة فيما أضاف الرجل:

ـ أحس أحيانا أنه ذنبى.

بادرت إلى النفى بقوة:

ـ كلا .. ليس ذنب أحد.. بعض الناس لايحبون كتابة الرسائل.

وشعرت وهى تقولها أنها لاتقنع حتى نفسها.

قال ساعى البريد:

ـ ربنا يعدل الحال.

فكرت وهو يبتعد أنه يقتلع من حياتها آخر شعاع فيحيلها ظلاما.. وكأن رسائل الحبيب كانت مرهونة بهذا الرجل الذى كان شاهدا على شطر كبير من حياتها. وهكذا ما أن ابتعد حتى اغلقت النافذة بشدة. ولم تعبأ بدموع حانقة يائسة أخذت تنحدر على خديها.. بل انكفأت على الأريكة تبكى بحرقة لأول مرة منذ زمن طويل.

بعدها لم تفتح النافذة ولم تقرب منضدة الكتابة وكأنها استيقظت من سبات عميق على يقظة يائسة بيقين أنها لم تعش منذ سنوات غير حلم جميل انتهى كما تنتهى الأحلام وعادت إلى حياتها الموحشة الرتيبة.. حيث لا حلم يملأ فضاء الروح وبارقة أمل تلوح فى أفق أيامها.

ابتدأت تحس بجسدها ينوء بثقل الكآبة التى يخيم فى جوانحها وبدت وكأن حواسها انطفأت وأطبق عليها جدار من طين فلا شيء من صخب الحياة بات يستفز الروح التى شاخت فجأة وكأن سنين الهم تكالبت عليها فلم يعد داخل هذا الكيان سوى نفس يتردد فى انتظار لحظة سكون.

وفى وسط ركام الرماد البارد الذى يدفنها.. سمعت رنين جرس الباب ذات صباح فتحاملت على نفسها وتهادت إليه. صعدت بصرها - الذى أعشاه للحظات وهج الشمس - فى الرجل الطويل الذى يقف على عتبة البيت.. كان أبيض الشعر يقاربها سنا.. حدقت فى وجهه مليا فتوقف قلبها عن الوجيب. تراجعت إلى الخلف خطوة وصفقت الباب بحركة لا إرادية.

هل كان حلما؟ أم كان هلوسة؟ هل باتت ترى خيالات فى وضح النهار؟

ماذا يعنى هذا؟ لقد جنت.

ولكن جرس الباب يواصل رنينه بإصرار وصوت عميق لم تسمعه من قبل (افتحى الباب.. هذا أنا.)

من وراء الباب.. اخفت وجهها بكفيها وهى تحس بالضياع (ياإلهى احفظ لى عقلى.. ماذا جرى لى؟ هل أحلم؟)

- هل سأظل واقفا على الباب؟

تساءل الصوت العميق مرة أخرى.

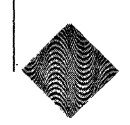
قالت أخيرا بوهن:

- لقد تأخرت سنين طويلة.

- افتحى وسوف أشرح لك كل شيء.

قولها بارتباك.. فكرت لو كان عندها فسحة من الوقت.. فيما راحت يد مرتجفة تسوى خصلات شعرها المتناثرة.. قبل أن تتشبث بالأكرة لتفتح الباب.

محمود نسيم



ظـــلال

لدقائقَ أخرى،
يراجعُ تاريخه الحشريَ
يُجهِّز أخيلةً وخلايا ليبدأ موتاً أقلَّ
يستردُّ طريقته القروية فى الانفعالِ المفاجئ
مرتسماً ببساطتهِ الظاهريةِ
ينضو عن الأرففِ الخشبيةِ أتربةَ اللحظاتْ

بقاياهُ تفشو بها الشهواتُ
وموتاهُ فوق المقاعدِ
ـ هل تشربون معى الشايَ
أم تشهدون المسلسلَ؟
أهلاً .. مساءُ الأباطيلِ
أصبحتُ زوجاً ولى طفلتانِ

حياتى طبيعيةٌ
لا أصلى،
ولكنْ ثيابى، كما تلحظون، مرتبةٌ
ها هنا الشاىُ، منفضةٌ للسجائرِ والذكرياتْ

....

مشهدٌ جانبىٌّ :
يزحزحُ أنقاضه خارج الكلماتِ
ويكتبُ باللغةِ المستعارةِ
فى صمتِ حجرتِهِ
يتناسخُ فى ورقٍ، ويكرِّرُ لعبته
ويضيفُ بلا رغبةٍ للنهايةِ بعضَ الطقوس
يداعبُ زوجته فى اصطناع
وينهى العلاقةَ بعد الجماع
يحسُّ على بشرة الوجهِ خرفشةَ الحشراتِ
يجاوبُ أصوات أمكنةٍ متلاشيةٍ
بينما تتراءى المدينةُ من غير أبنيةٍ ومواقيتَ
تنزحُ عن حدِّ حافتها صدأ الضوءِ، والرغبات

هَبْوُ أدخنةٍ وأحاديثَ عبر مقاهى الممراتِ
مسخٌ يُنقِّبُ فى الفضلاتِ
غبارُ الأجنَّةِ ملتصقٌ بالحوائطِ
وامرأةٌ تتراخى على سور شرفتها
وتدارى ملابسها الداخلية،
شابٌ يُعلِّقُ فى خفيةٍ ملصقاتٍ معاديةً
فوحُ أطعمةٍ زُهْمَةٍ فى المطاعمِ

غيمٌ يجفُّ على حجرٍ
فلماذا ـ وقد فاحت الروحُ مشربةً بخفايا الحواسِ
تُحركُ دميتك الخشبية فوق السرير
وتنزو عليها، فينشعُ رغوُ الحطام على جلدها؟
هى جاءتكَ فى الفجرِ، محلولةَ الشعرِ
حاملةً لك قربانها
أدخلتكَ إلى ليلها الليلكىِّ، وأعطتك كوثرها

إننى أسمعُ البحرا

هل تطلبُ الآن دنيا مُحرَّمةً؟

إننى أسمعُ البحر !

كيف وسمت ملائكتى
وتملكتَ معرفتى دون معصيةٍ؟

إننى أسمعُ البحرا

خُذْ صاحبا وتمائمَ
وانثرْ حفاناً من السنسواتِ على حلقاتِ الوجوهِ
امتلكْ هَبَّةَ البحرِ أو هبةَ النارِ
لا عالمٌ خارج الجسدِ المتوحِّدِ

انت تمثلُ فى قاعةٍ خاويةٌ.

محمد فتحى

السادس من أكتوبر

والأوهام الشائعة حول الإلهام والعملية الإبداعية

هناك أوهام شائعة حول طبيعة الموهبة والإلهام والإبداع . وهذه الأوهام تخلق حواجز بين الناس والفطرة الإبداعية التى خلقوا عليها، الأمر الذى لابد ان يقودهم إلى التبلد والمرض بكافة انواعه (نفسى . اجتماعى . عضوى ...) وفهم هذه الأوهام قضية هامة لأنها ضمن معوقات تجلى الثورة الإبداعية فى كامل رونقها، وهى الثروة التى وسمت تقدم اى مجموعة بشرية وتميزها على مدار الأزمنة والعصور. ولما كانت اى مشكلة من مشاكلنا لن تجد حلا حقيقيا لها دون جهد إبداعى، يجرى فى مناخ إبداعى، برزت اهمية وجود تصورات صحيحة عن العملية الإبداعية ولا باس من ان يكون طريقنا إلى إضاءة ذلك كله بعض ما حدث يوم الساس من اكتوبر ١٩٧٣.

زعم بعض العرب الأقدمين أن الجن كانوا يسكنون قرية عبقر. ومن هنا كان وصفهم لكل من يأتى بشئ فذ بالعبقرية قاصدين أن الجديد لا يأتى المرء إلا على جناح همس «شيطانى » . وبكلمات أخرى أن الإنسان غير جدير بالنتاج الجديد الفذ، أن مثل هذا النتاج لابد وأن يسقط عليه من عالم آخر .

ولم يكن هؤلاء العرب شواذ فى تصورهم . فقد كتب افلاطون أن الشاعر ـ شيخ المبدعين ـ كائن أثيرى مقدس له جناحان، ولا يمكن أن يبدع قبل أن يفقده الإلهام عقله . أو قبل أن يدركه « شيطان» الإلهام بكرمه .

ولا يقتصر هذا التصور على بعض العرب وافلاطون . فكثير من المبدعين يؤكدون، حتى يومنا هذا، أنهم ليسوا أدوات فى عملية الإبداع، وأن « شيطانا» ما يطرق بابهم، ويسر إليهم بحلول المشاكل

التى تؤرقهم، بعد أن يكونوا قد فشلوا مرارا وتكرارا فى التوصل إلى هذه الحلول، أو حتى نسوا النجاح والفشل. وأن هذا الشيطان يزورهم فى بعض الأحيان وهم فى « سابع نومة»، وفى أحيان أخرى وهم يتجولون فى الخلاء، بل ولا يستحى حتى من اقتحام دورات المياه عليهم ولعلنا نذكر أن « وجدتها . وجدتها»، تلك الصيحة التقليدية التى يعلن بها كل مبدع عن فرحته بالوصول إلى ما هو غير تقليدى، صدرت عن ارشميدس للمرة الأولى على باب حمامه، بعد أن وقع له اكتشافه المشهور .

وبالطبع لا يمكن اتهام المبدعين والنوابغ والعباقرة من «أتباع» الجن والشياطين بالكذب أو الضلال .. كل ما فى الأمر أن ما يحيط بهم من ظروف يجعلهم عاجزين عن استيعاب مجمل ما يحدث فى رحلة - أو دراما - الكشف والإبداع . كما يجعلهم ينسون أو يتناسون كل ما سبق محطة الوصول، ولا يرون ضرورة أو معنى لتقصى ما حدث قبل المشهد الأخير.

لكننا نستطيع إدراك جوهر دراما النبوغ حقيقة من كلام مبدعين غيرهم، لم تطمس فرحة الوصول أو يطمس تهليل المصفقين رؤيتهم، فوقفوا كثيرا عند الجهد الجبار الذى يقدمونه قربانا « لشيطان» الإلهام حتى يشرفهم بالزيارة .

ولا شك فى أن القارىء يسأل عن علاقة كل ذلك بالسادس من أكتوبر والعملية الإبداعية. ونحن نرى العلاقة وثيقة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن أول المفاهيم التى يجب تدقيقها ونحن نتحدث عن نواميس الإبداع هو مفهوم الإلهام .. فمن أكثر الأمور جلاء فى هذا السبيل ما حدث فيما يخص فتح ثغرات فى الساتر الترابى على القناة عام ١٩٧٣ .

وكلنا يتذكر ما كان يقال عن استحالة اجتياز هذا الستار فى الظروف القائمة آنذاك . لكن أحد المجندين المصريين، المهمومين بكيفية اجتياز الساتر، استفاد من تجربة خبرها قبل ذلك فى عملية تجريف الصخور بالمياه (ذات الضغط العالى) أثناء بناء السد العالى، ومن الهم والخبرة معا تولد الحل الإبداعى الذى أذهل الجميع وهو

تجريف أجزاء من الساتر الترابى بمياه القناة، باستخدام طلمبات ترفعها وتكسبها الضغط المطلوب .

ولإيضاح طبيعة الإلهام على نحو أكبر أعود إلى موقف حدث فى فجر اختراع الطيران حيث كان المأخذ الذى يصيب هذا الاختراع فى مقتل، هو أن الطائرة سرعان ما تهوى وتتحطم بمن فيها، عند أى خلل يصيب أيا من أجهزتها الحيوية . ويومها كان واحد من الرواد الأوائل المبتكرين لأجهزة الطيران يمضى مهموما بهذه المشكلة، فى طريقة لمشاهدة أحد استعراضات الإقلاع والتحليق والهبوط، فيما يشبه ملعب كرة القدم (كان الطيران مازال مجرد استعراض وفرجة)، ومع كل القلق الذى يحسه على الطيارين والهم الذى ينوء به، طالعه وجه متفرج بعين واحدة (أعور) وللتو برقت فى ذهنه المهموم الفكرة «العبقرية» .. لماذا لاتكون كل الأجهزة الحساسة فى الطائرة مزدوجة، كما هى الحال بالنسبة لعينى الإنسان، بحيث يدخل الجهاز البديل العمل حال أن يصاب الجهاز الأساسى بالعطب؟! وكانت هذه هى الفكرة التى فتحت الباب لتحول الطيران من مغامرة غير محمودة العواقب، إلى ثورة حضارية حقيقية، إذ جعلت منه عملية تتمتع بضمانات أمان لا تقل عما يتوفر لغيره من وسائل النقل.

هكذا فإن ما نطلق عليه إلهاما ليس تجربة بعيدة عن الفهم إذا ما خلصناها من هالات الغموض... إنه تفاعل وتجل لخبرات مفهومة، فما نطلق عليه إلهاما ليس سوى كد مخلص لذهن المهموم بمشكلة يحاول المبدع من خلاله حشد خبرات البشر السابقة، وتطويرها وتوظيفها لمواجهة المشكلة المهموم بها. لكنه تجل لابد أن تتوفر لتحققه بعض الشروط. والتجربة الإبداعية لتجريف أجزاء من الساتر الترابى تكشف لنا بعض هذه الشروط على أفضل الوجوه.

ولعل أول هذه الشروط هو توفر درجة من السماح تفتح الباب أمام التعبير عما يجول بالخاطر (دون خوف، حتى من التسفيه).فلنتصور أن المبدع الذى فكر فى نقل عملية تجريف البقايا فى السد العالى إلى جبهة القتال، لفتح ثغرات فى الساتر الترابى على القناة كان مجندا عاديا، وكان أول من سمع فكرته، وفق التسلسل الهرمى، عريف بالأقدمية (لايفك الخط) ليواجه المجند الجديد برد فعل من قبيل لسه طالع من البيضة وداخل الجيش أولة امبارح وعاوز يعمل فيها أمير؟! أو حتى أن أول من سمع فكرته كان ضابطا كبيرا قد تمكن من وجدانه أن الأمر يحتاج إلى وسائل جبارة وإلى تفكير رتب كبيرة خبرت الحرب، وتعلمت فى أكاديميات عسكرية أجنبية و..و..

من هنا ضرورة جو السماح والاستعداد للسماع، حتى بالنسبة لكلام ربما بدا للوهلة الأولى غير معقول، وربما كان غير محكم..

وبالمناسبة فإن أرقى ما توصل البشر إليه فى مجال تنشيط الإبداع هو تشجيع بعض ذوى التركيبة الذهنية الخاصة على التعبير عما يجول بخواطرهم بصدد مشاكل تطرح عليهم فجاة، وعلى أن يقولوا أول ما يطرأ على أذهانهم، دون تمحيص، ودون خوف من أن يبدو كلاما فارغا. على أن تجرى عمليات التمحيص بواسطة خبراء لهم تركيبة خاصة أخرى فيما بعد.

بعد توفر درجة معقولة من السماح يأتى الاستعداد الحقيقى للحوار. والأهم من ذلك توفير الضمانات لاضطراده، فقد اعتدنا فى حوارتنا للأسف الشديد، أن ينشغل كل منا، خلال حديث الآخر، بإعداد ما سيدافع به عن موقفه المسبق، دون أدنى جهد للتفكير فى مدى وجاهة ما يقال. ولا يمكن لحوار أن يضطرد على نحو

مثمر دون استعداد لتقويم وجهات النظر الأخرى وتبنى ما هو منطقى منها دون حساسية وبعيدا عن رواسب القيم والأخلاقيات القبلية والحرفية، التى تجعل كل منا يضخم من أناه دون أن يرى الآخرين بالذات إذا كان سلم الترقى (غير المبنى على أسباب موضوعية غالبا) قد قفز به بعيدا بحيث يعتبر مجاله - دون حق - مملكته وملكيته.

إن سبيل إزالة الساتر الترابى يوم السادس من أكتوبر لا يلقى الضوء على طبيعة الإلهام وشروط العملية الإبداعية فقط، بل وعلى طبيعة الإبداع نفسه، وفهم معنى العمل المبدع - بعيدا عن التصورات الرومانسية والنرجسية - على أنه إضافة إلى أفكار الآخرين وتطويرها، فالإبداع ليس اختراعا من الصفر، وليس فى المجال العلمى أو التقنى وحده وإنما فى كل المجالات، ولابأس من أن نعرج هنا إلى ذكر مايشيع فى النقد الحديث عن التناص .. لقد امتد مفهوم إحالة الرمز اللغوى فى النص إلى رمز تعبيرى آخر، امتد ليشمل النص الفنى بأكمله، لأن النص لايشير إلى جوهر بداخله فقط، بل يشير إلى نص أو نصوص أخرى فى سلسلة لانهائية من علاقات التناص «intertextuality» ..أى أن النص الفنى يدخل فى علاقات تناص لانهائية مع ماسبقه وما يلحق به من نصوص . هذا كما تكشف تجربة اختراق الساتر الترابى مايحتاجه الإبداع من التراسل بين الخبرات (من السد إلى الحرب) ومن تجاوزللتخصصية الضيقة، ذلك أننا نعيش بالفعل عصرما بعد التخصص لأن مجالات إبداعية جديدة تنشأ نتيجة التزاوج بين مجالات أخرى قد تكون متباعدة .

لقد صارت الدراسات عبر التخصصية «interdisciplinary» من أهم منابع الإبداع و « الإلهام» . وقد يبدو لذهن غيور أننا لم نعد فى حاجة إلى أصحاب الفكر الموسوعى، أو أن زمن هؤلاء الرواد قد ولى إلى غير رجعة بالذات بعد أن تضخمت المادة المعرفية بصورة تفوق قدرة الذاكرة البشرية، وتعددت المناهج وتعقدت وتخصصت بصورة يعجز أى عقل على الإلمام بها بصورة شاملة لكن نظم المعلومات أصبحت عونا معقولا ولم تعد مهمة طالب المعرفة تتمثل معها فى حمل مادته بل فى قدرته على الوصول إلى ضالته من المعلومات والمعارف .. أى أنه بات يستغل موارد ذاكرته بصورة اقتصادية فعالة بأن يختزن المعرفة فيها مقطرة فى هيئة منهج وبنى ونماذج إرشادية وعلاقات وتوجهات ومبادىء وحقائق أساسية وحدود واضحة .

وليس هدف المبدع فى نشاطه عبر التخصصى الإلمام بل المواءمة وما أكبر الفرق بينهما ، وفقدان ذلك يؤدى إلى أن تصبح المجالات العلمية والمهنية والثقافية أشبه بالجزر المنعزلة، وإن كان ذلك جائزا فى الماضى فلم يعد ذلك يجوز فى هذا العصر، مع طبيعة المشاكل التى نواجهها اليوم فى عالم شديد التعقد والتشابك يطرح إشكاليات غير مسبوقة، ومع ظهور توليفات علمية ومنهجيةمستحدثة، تستحث المفكر على توليد الجديد وإعادة طرح القديم .

إن طبيعة العصر قد دفعت بالتلاقح العلمى واقتراض المناهج إلى مشارف جديدة لم تكن فى الحسبان، ولا بأس من أن تكون اللغة مثالنا فى هذا الصدد، فهى أهم مقومات ذكاء الإنسان كما أنها ركيزة أساسية لوحدة المعرفة، ناهيك عن أن مناهجها باتت تمثل نموذجا معرفيا إرشاديا يمكن تطبيقه على ما هو خارج نطاقها (اللغة) .

لقد سادت نظرية التطورلدروين الفكر العلمى حتى منتصف هذا القرن وظهر معها علم فقه اللغة ليدرس

أصل اللغات ويقارن بينها ويوصف ويصنف خصائصها وفصائلها. مما أطاح إلى الأبد بعصر الغيبيات اللغوية والأحكام القيمية لتقويم اللغات بين لغات راقية ولغات بدائية، وذلك بعد أن زال وهم الرقى الذى تصوره الأوربيون عن لغاتهم إثر اكتشافهم أن اللغة الهندية القديمة (السنسكريتية)هى أصل هذه اللغات .

ثم ظهر الاتجاه التحليلى فى دراسة اللغة تأثرا بتجربة علم الكيمياء فى تحليل المركبات العضوية إلى عناصرها الأولية، وهكذا تم تحليل الإشارة الكلامية إلى فونيمات و... ثم ظهرت بوادر الإحصاء اللغوى فى نهاية القرن الماضى عندما استخدم لأغراض ذات طابع عملى أكثر منه نظريا، مثل تحقيق التراث والتحليل الكمى لأساليب الأدباء والشعراء و..

ولعل ذلك كله يقربنا مما قاله **نعوم تشومسكى** من أن مدخل حل إشكالية اللغة ربما كمن فى البيولوجى وليس فى المنطق أو الرياضيات!!

إلى هذا الحد وصل التلاقح العلمى واقتراض المناهج ما بين العلوم المختلفة التى قد تبدو متباعدة. والمبدع المعاصر فى حاجة إلى حد أدنى من الخلفية المعرفية، التى تتباين مكوناتها مع المجالات الأساسية لاهتمامه.

تبقى مجموعة من شروط العملية الإبداعية أوضحتها بجلاء تجربة السادس من أكتوبر ولا نملك إلا أن نمر على بعضها هنا سريعا لاعتبارات المساحة.

منها مثلا أهمية الخبرة العاطفية للتجربة الإبداعية فإضافة إلى ما وراء الكد من حب عارم يعد عنصرا أساسيا فى طريق الكشف، فالأرجح أن من نقل تجربة التجريف كان قد استهان بتصديقها: كيف يمكن إزاحة الحجر بالمياه؟ يا رجل قل كلاما غير ذلك، حتى رأى بعينه ومارس بيده. وكانت هذه الخبرة العاطفية عاملا هاما فى تجاوز ما كان شائعا عن استحالة التعامل مع الساتر الترابى فى حينه.

لكن لعل أهم الشروط إطلاقا هو ضرورة اكتمال دائرة الإبداع والاستفادة من أفكار الحوار، ونقلها إلى حيز التنفيذ، حتى تشكل حثا إبداعيا متواصلا (بعيد عن الهدر والإحباط) وهنا ضرورة المبادرة إلى إشراك الجهات التنفيذية فى هذا الحوار، بل والتشجيع على تكوين أدوات تنفيذية غير تقليدية، والتحلى فى ذلك كله بنفس طويل يجعل عملية الوصول بالحوار إلى التنفيذ هى المحك والفيصل فى أن نكون جميعا - متحاورين أو منفذين - جادين أو هازلين.. ونؤكد على أنه لا بأس طبعا من أن يكون اهتمامنا بمشاكل صغيرة أو جزئية، فليس السد والحرب وما شابههما من مشروعات كبرى هو المجال الوحيد للإبداع ولا مجال لخوض ما شابهها دون لياقة ودربة إبداعية لا تتأتى إلا من الممارسات الصغيرة.

غير أن المبادرات الإبداعية المتفرقة لا يمكن فى النهاية أن تتحول إلى تيار فاعل مضطرد له قيمته، إن لم تستقم منظومة القيم فى المجتمع بحيث تصبح القيمة للأنفع «اجتماعيا»، الأمر الذى يؤدى إلى حث هذه المبادرات وتناميها دوما..

بقيت ملاحظة أخيرة هى أن اختيار جزئية مما جرى فى السادس من أكتوبر لإضاءة العملية الإبداعية وأوهامها جاء فى النهاية بهدف إيضاح ترابط الحث الإبداعى على مستوى المجتمع كله، وما فجره ما جرى يوم السادس من أكتوبر فى جميع مجالات حياتنا - بما فى ذلك مجال الأدب والفن - من طاقة إبداعية أمر بليغ فى جلائه.

عفاف السيد

أهازيج



-١-

كنت أجفف جسدى عندما انتابنى نفس الشعور بالفيض الذى انهمر من نقطة سحيقة خلف ذاكرة لابد أن أتقن تقنيتها. كان قد ضرب موعدا باكرا وهو لم يعرف بعد أن نوبتى فى النوم تكون صباحا.. وعلى غير عادتى فى إفشاء الحلم خشيت أن أحلم هذه الليلة.. وتمنيت لو كان ذلك متاحا.

-٢-

أجفف جسدى من نثرات الحلم هذا الصباح..

أستعد أنا لمقابلة رجل آخر.. وها أنا أنكمش عند أركان التخلى عن المواثيق التى بذلتها وأنا ذائبة فى انهمار غيثه الذى رطب جدبى.

وينهمر الماء الدافئ يغسل ذكريات الأمس.. ولم يكن يزيل أكثر من غلالة الزمن المهلهلة عن براكين العودة إلى منابع ذلك الرجل البعيد.

أنا لم أستطع قط التخلص من نظراته التى أرهقنى حملها فى كل الأيام الفائتة.

-٣-

عندما جلست وصديقتى فى شرفة غرفتنا.. فى تلك المدينة البعيدة.. ضحكنا ونحن نفيض بالمودة للعمر الذى كان لنا فيه قصة عشق لنفس الرجل.. الذى أحبنى وحدى فيما بعد وتركها تتعذب..

لم أدرك مدى أن يتعذب شخص وأنا مغموسة فى الوجد والفيض.

ـ ٤ـ

عندما خلعت صديقتى ملابسها مساء.. كانت تسكن جسد أنثى لم يدركها فيض العشق والانهمار .. كانت تشبه غيمة منسية على حافة السديم.. فلم يصلها هواء يمددها ويبعثر تكثفها إلى شهوة.

الماء فى الدش يجلجل على جسدها الذى اكتشفت أنه لايشبه جسدى... ذلك الذى تعبد فى محرابه الرجل الوحيد الذى كانت قصته ممتدة فيما بين جسدى وقلبها.

ـ ٥ ـ

جلس أبى والرجل يقترح حاسما أخذى بحقيبة ملابسى.. إلى بلاد ليس فيها صديقتى ولا روابط تأخذنا إلى نظرة تحزم ثقتى بغيرتها.

بلاد ليس فى حدودها رائحة للشوق والاعتداد.. لا ينساب على جسدى فيها لمحة جنون رجل أول ما رأيته استكان عقلى فى صمته.. وانطلقت عيناى إلى أدغاله تستقى الشوق.

ـ ٦ ـ

جففت جسدى.. ضفرت لى أمى شعرى بإتقان.. وبعدد مرات إدراك نفسى زجرتنى وهى تسحل كل شعرة تجرأت على جبهتى.. ولم تطلق شعرى من أسرها ابدا.

فى العيد الماضى وعدتنى أن ترسل لى شعرى.. لكنها صباحا.. فرقت حلمى إلى ضفيرتين مصمتتين

ـ ٧ ـ

على حافة السرير.. اختبأت من انتهاك الليلة الأولى.. واستنزاف الليلات التى انفجرت لسنوات كثيرة كانت بدايتها أنى حملت حقيبة ملابسى ـ فقط ـ إلى حيث لاتفيد الملابس.

ـ ٨ ـ

فى اللقاء الأول أهدانى ديوانا يحمل اسمه..

وفى اللقاء الثانى ابتسم وهو يذوب أنوثتى فى نبع بدأ من عينيه الخافتتين ممتدا عبر شهوتى إلى ما بعد النشوة.

قالت صديقتى إنها تجاوزت الحب من زمن.. وإنها بعد رحيلى فقدت عنصر المنافسة.. فبدا لها ذلك الذى عشقنى وأحببته.. رجلا مهزوما جدا.. عاديا جدا..!!

ـ ١٠ ـ

جففت جسدى.. واستكنت فى حضنه ندية ومتمنية لو يروينى مرات أخر.. ليس أول رجالى هو.. لكنه.. أول من فك شفرتى السرية فامتلك البداية.

ـ ١١ ـ

عندما نهب دغلى فى مرتنا الأولى.. كان يعتنى بالتفاصيل التى ذكرتها له فى دردشة سابقة عن بكارة جسدى.

ـ ١٢ـ

كنت أعرف أن الذى يحفر فى تاريخ الأنثى أول من اقتحم الدغل واعتنى بكل الأوراق المنسية فى العتمة.. ولم ينح الأغصان المدلاة فى أركان الروافد...

وأنه وهو يفتش فى حقيبة ملابسى الوحيدة التى أملك لم يكتشف الطريق إلى دغلى..!

ـ ١٣ـ

عندما شرع ذكورته نحوى.. لم أكن مستسلمة لتواهجه فعصف بى تماما.

وعندما لملمنى بحكاية أخيرة.. واستكان وهو يجمع القطرات المتبقية على حافة دغلى.. ادركت أنه حين أتى إلى بكارتى.. لم يستل رجولته ليباهى نفسه ليلا.

ـ ١٤ ـ

جففت جسدى مرارا.. وضمنى ببلله فى كل مرة.. فلم تفاجئنى النشوة.

استكنت إلى رغبته التى رغبتها..

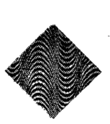
أحب هذا الرجل.. له رائحة تستفز أنوثتى المتوهجة.

ـ ١٥ ـ

عندما لمح رغبتى تنسكب فيه.. عرض أن يوصلنى..

فى الطريق.. ايقنت أنه لن يكون من رجالى أبدا.. فقد بدأ كما يبدأ كل الرجال..!!

محمد سليمان



هـواء قديم

البياض خفيفٌ
نهار يناير أقصر من ندْهَةٍ
النوافذ لا تدخل الريح منها ولا الكهرمانُ
عجوزٌ أنا
والعجائز قد يُشبهون مخازِنَ محْشُوَةً بالكراكيبِ
هل أتذكر حبلا تحُط الطيور عليه من السُور للسَورِ
والبِنْتَ تلهـو؟
شبابيكها لا تزال هناك وأثوابها الداخِليَّةُ
أقصد سِربَ الفراشِ
وما ظلّ في البئرِ
أمْشيرُ لم يُغوِها
ولا فرس النهرِ

أمشيرُ .. لكنهم بالكلامِ
يناير ليس امتداداً لوجهى
وليس أباً للشهورِ
ينايرُ
هذا الأليف كدبّابةٍ
هل يُذكر بامرأةٍ ذلك البردُ
والظلُّ بالرَّهَوانِ
تناسبنى الآن خُضْرةُ جارى
وثوبُ الأميرِ
تناسبنى كَحةٌ تتدحرج منها على الحَوض عائلةٌ فى الصباحِ
العجوزُ يُحِبّ العصافير يمشى كطاولةٍ
والصبىُّ بدرّاجةٍ يتشاغلُ
والكهلُ ممتلئا بالفضائل يغفو عل دِكّة البار
لم يَصُم الدودُ بعدُ
ولم يختنق بالحرير
ولكنه سيعُدّ السّمانَ ويزهو بعائلةٍ
لم تَفُتْها العَراقةُ
للشمس ان تَتَخَفّى
وللطفل أن يمدحَ الوحْلَ أجْلَ يوم الحسابِ
ولى أن أحدّث بنْتًا ضفائرها فِضّةٌ
عن مزايا الفُلُورِ
وأثبت أنّ الهواء له وجهُ شيخٍ

حكيم أنا

لم أشبِّه بثديين عكازتين ويُوداً بأنثى

لم اقل مثل أرْنبةٍ شمس طوبةً

والريح كالخيزُرانِ

ولم أعط مُنْفلتاً وجه غولٍ

ولا الخفراء مشانقَ

غيرى سيزهو بنَوْط الشجاعةِ

ينسى على الحوْض كفيه حين تهبّ الخماسينُ

غيرى سيزهو بثوبٍ من الخلف قُدَّ

وينساب محتمياً بالقناصـــلِ

من ذلك الطفلُ

يَنْســج مــن داكــنٍ خيمةً للبنـــاتِ

ومن ذلك الكهلُ

دفتره لا يــدُلّ عليهِ

وماضيه حـلْواهُ

ظلّت عصافيره لُطخاً فى الكتابِ

وظلت عصاهُ عصا.

هكذا فى الطريق إلى البيتِ افتح قلبى

لظلّ يشق الدخان معى

هكذا

حين تغفو المدينةُ مُلتفَّةً بالنُشادرِ

فى البرد سوف تضيق المثاناتُ
غيرى يُربّى على صدره مَلَكا ليصدَّ
ولكننى بالهواء القديمِ
صباح كهذا يلائم فأساً
وبُرْج كهذا يُناسبه الطَّفْحُ
ـ نوعاً من الحلّ كانوا ـ ولكنه البردُ
فى الدرج أنثى بباروكةٍ تتباهى
وبسمتها كالكمين
وفى الصيدليات شمسٌ على علب الأسبرينِ
ولكننى سأفضّلُ قرص المطمئنِ
أمنح ريحا يداً
وأقول البلاد مواعين واليود ليس دماً
والذى أدْمن الخوفَ سوف يَطُخّ الحصانَ
أرانبه ستصير ثعالبَ والقط فهداً
لماذا يذكّر بامرأةٍ بردُ طوبة
لا يشبه الفخّ وجهى
ولا حائطى الكركدنُّ
ولكنها انتسبت للذين معاطفهم كالخنادقِ
أخفيت عنهم مواعيد نومى ولكنهم كالغبارِ
وأخفيت حبلاً تحط الطيورُ عليهِ من السّورِ للسّورِ
ظلوا يجيئون فى سفنٍ لا تُرى
وظلوا يَطُخّونَ

ليس الهواء حليقاً
ولا الماءُ
لكننى بالبياض الذى مثل فطرٍ سأزهو
وببعض الظلال
ملامح من هذه؟

بعضهم سيشد (مليجاً) من الكمّ
أو يستعير دمى
بعضهم سيقول سليمان ليس سليمانَ
والبعض سوف يُضاهى
حين تغفو الملاعق آنيةً بالحصانِ
يناير من أجلهم صار أنْعَمَ
والريح كالريشِ
جاءوا لكى يرثوا
لا كفافى رآهم ولا حامل الصقرِ
لا الفلكيُّ ولا نافخُ البوقِ
لكن كهلا يُحَدّقُ فى المستطيل رأى
واحتمى بالدفاترِ
جاءوا لكى يرثوا
هل لدىَّ سوى الباط والزَّنْزَلَخْت؟

جون كوين
ت: أحمد درويش

النظرية الشعرية
مقدمة فى اللغة العليا

الشعر قوة ثابتة للغة وطاقة سحر وافتتان، وموضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها.

كل نظرية ترتكز على مسلمات أولية تقوم عليها، ومن المفيد أن توضح النظرية مسلماتها، والمسلمة الأولى لبحثنا هذا تقوم على افتراض وجود موضوعه، فإذا كان لكلمة «الشعر» معنى، وإذا كان مفهومها يتضمن شيئا قابلا للتصور والامتداد، أى إذا لم يكن هذا المفهوم يشير فقط إلى «كل» لا تتميز أجزاؤه بشىء إلا بانتمائها إلى هذا الكل، فإنه ينبغى إذن أن يتواجد هذا المفهوم فى كل الموضوعات التى تشير إليها هذه الكلمة، وفى هذا الإطار يوجد تطابق فى خاصة ما، ويوجد فارق أو فروق تتسرب لكى تشف عن التنوع اللانهائى للنصوص، وهدف الشعرية هو اكتشاف هذا الفرق أو تلك الفروق.

أما الخاصة الثابتة فيمكن أن نعطى لها اسما، لقد عرف أفلاطون الجمال بأنه «الشىء الذى تكون به الأشياء الجميلة جميلة» وهو تعريف ليس حشوا إلا فى ظاهر الأمر، مادام يطرح فى الواقع جوهرا مشتركا تلتقى فيه كل العناصر الجميلة، إنه ينتزع الجمال عن النسبية ويمد موضوعا خاصا بطريقة الإحصاء كعلم، وعلى النمط نفسه صاغ جاكوبسون تعريفا لمصطلح الأدبية Iitterarite ليقول «إنها هى التى تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا»(١).

موضوعية علم الأدب إذن لم تعد متمثلة فى تصنيف ألوان الإنتاج الفردية لكنها تتمثل فى مجمل الإجراءات التى تنظمها، وإذن، فإنه فى داخل طبقات النصوص الأدبية، نستطيع أن نصل إلى «طبقات صغرى» للنصوص يمكن أن نسميها «الشعرية» وإذا احتذينا دائما نموذج (أفلاطون وجاكوبسون فى التعريف)

نقول إن «الشعرية» هي ما يجعل من نص ما، نصا شعريا. وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحا في أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية وهل الاختلاف بينهما اختلاف في الطبيعة أم هو اختلاف في الدرجة كما صنع **فاليرى** عندما نظر إلى الشعر باعتباره «الجوهر النشط» لكل إنتاج أدبي. بقي بداهة أن نستدل على ما يدخل تحت هذه الطبقة الصغرى أي أن نبحث عن معيار نظري صحيح قادر على أن يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية، لكن ينبغي هنا ألا نقع في حلقة مفرغة، فإذا كان المعيار هو موضوع البحث، فإنه يكون نقطة الوصول وليس نقطة البداية، وليس هناك علم يبدأ بتعريف موضوعه، فلو أن علم الاحياء بدأ بالبحث عن معيار أكيد يحدد «ما هي الحياة»؟ لكان لا يزال عند نقطة طرح السؤال. وإذن فإنه ينبغي هنا اللجوء، سواء إلى حدسية التحليل، أو إلى إجماع الذوق العام الذي اقتطع من مجمل النتاج النصي الأدبي جانبا ثقافيا محددا أعطاه اسم «الشعر»، ويمكن أيضا أن نستعين بهذين المعيارين معا بحيث يراجع أحدهما الآخر، ونحدد من خلال ذلك نقطة انطلاق مريحة.

.. لقد كان **ر. كايوا** R.Caillois يقول إن «الاعتقاد بوجود الأدب معناه أن تعتقد انه رغم كل شيء يوجد شيء مشترك بين **هومير ومالارميه** وفي المعنى نفسه كتب **ك . فارج** K. Varge «إن القارئ المعاصر للشعر يقدر في وقت واحد **مالرب والوارد**، وهما يمثلان حالتين مختلفتين للشعر وهو يقرأهما بمتعة دون أن يشغل نفسه بالتحورات التاريخية(٣).

وعلى هذا الضوء يتحدد طرفان لجمع عينة استكشافية معقولة، لكن يمكن أن تكون أكثر تواضعا وتعتمد على حقل أضيق، مثلا حقل الشعرية الكبرى للقرن التاسع عشر الفرنسي، ولنقل، **هيجو ونيرفال وبودلير،ورامبو ومالارميه وأبولونير**، بل إننا يمكن أن نضيق أكثرُ ونعتمد فقط على ديوان «أزهار الشر» وهو نص يتم التمتع به شعريا منذ قرن ونصف باعتباره نمطا لذلك اللون من الحب الذي هو القراءة الشعرية ، وأي دارسة تضع في اعتبارها خصائص الشاعرية لهذا النص، لا نعتقد انها ستفلت منها خصائص الشاعرية بعامة.

إنني أعترف أنني حاولت أن أجعل الدراسة التحليلية تنطلق من بيت شعري واحد، ولو كنت فعلت هذا لكنت اخترت بيت **مالارميه** الجليل: [والصمت القاحل والليل الثقيل] لكن ينبغي أن يعرف الإنسان كيف يقاوم محاولة كهذه.

ولكي نحسم المناقشة بسرعة، أقول إن الدراسة الحالية هدفها الوحيد أن تجعل موضوع بحثها هو شاعرية النصوص التي نستشهد بها، وعلى القارئ أن يحدد إذا كانت هذه النصوص ممثلة لما تعودنا أن نطلق عليه اسم الشعر.

لقد تغير الشعر دون شك في العصر الحالي، والبعض يؤكد أن الشعر منذ «**رامبو**» لم يعد غنائيا وإنما أصبح «نقديا»، وإذا كان هذا صحيحا فإن النظرية المطروحة هنا سوف تقنع بمناقشة الشعر الغنائي، الذي يعد أكثر ألوان الشعر شاعرية. وعلى كل حال فليس من المعيب أن يحتفظ الإنسان بمسافة بينه وبين موضوعه، لقد كان **فاليرى** يقول عبارة أخذها عنه **سارتر** «أن تعرف شيئًا معناه أن لا تكون أنت إياه» ونحن نعيش المعاصرة من أجل هذا ؛ فمن الصعب علينا أن نراها كما

هى ومن ناحية ثانية فإذا كان الفرق فى العصور الكلاسيكية واضحا بين الشعر واللا شعر فإنه يجنح اليوم إلى التلاشى، فإذا كانت أعمال مثل «مقال فى المنهج» قد خلت من الصورة والمجاوزات، فلم يعد الأمر كذلك اليوم، وإذا أخذنا عملا معاصرا مثل «الكلمات والأشياء» **لفوكو** وهو عمل تبدو وجهته العلمية مؤكدة، فإننا سنجد شيوع الصور منذ الفقرة الأولى، مثل الحرص الثابت - الاختفائية الواضحة - مرأة آسفة ..إلخ» والاقتراب من حدود الشعر هنا له دلالة كبيرة، وينبغى أن نعود إلى هذه النقطة لكننا نسجل فقط هنا أنه أصبح أكثر صعوبة تطبيق منهج متقن بين مستويين من اللغة يحاول أحدهما أن يتشرب الآخر. وهناك أيضا حالات تقع على الحدود، فكيف نصنف أعمال **بروست** **وكافكا**، رواية هى أم قصيدة؟ لكن كل قاعدة تصنيفية تعرف الشواذ، فالواقع هو اتصال تحاول اللغة أن ترصد حدود مراحله، والمنهج إذن يتطلب أن نختبر مراكز التحورات فى الطبقة التى نطرحها للبحث لكى ندرس على أثر ذلك الحالات الهامشية فى ضوء التشابهات والفروق التى تنجم عن دراسة النماذج النمطية، وهناك فى النهاية حالات متطرفة، فلقد كان **نوفاليس** **ومالارميه** يريان أن فى حروف الأبجدية شعرا، لكننا هنا أمام لون من التصور الصوفى سوف يكون من الناحية المنهجية على قدر ضئيل من المعقولية لو بدأنا به.

إن البحث عن نقطة بداية استكشافية مريحة، شىء أساسى لكل بحث يتقدم كبحثنا هذا فى أرض لم تكد تعبد، وحين يتم تصور المنهج فلابد من عرضه على نصوص من غير عينته لنرى إن كان صالحا للتطبيق عليها، فإذا لم يستجب لها فلابد من تعديله قليلا حتى يثبت استجابته، فإذا استحال ذلك فينبغى التخلى عنه.

إن مجمل النظريات الشعرية المعروفة حتى الآن ترتكز على فرضية مشتركة؛ فهى تختلف منذ أقدم العصور تبعا لتركيزها على المحتوى أو الشكل لكنها فى الحالتين تلتقى حول ملمح أساسى يتمثل فى مقابلة الشعر للاشعر (أو النثر) وهو معيار كمى محض، فالشعر ليس «شيا آخر» غير النثر، إنه شىء «مضاف إلى»... وقد أوضح **بارت** هذا التصور الذى نقده من خلال هذه المعادلة:

الشعر = النثر + أ+ ب+جـ [٣] .وكان **فاليرى** من قبل قد أوضح جيدا وجهة النظر هذه حين قال «لكن عن أى شىء يتحدثون عندما يتحدثون عن الشعر؟ يدهشنى ألا يكون حديثهم عن مجال من مجالات فضولنا فى إطاره يزداد إهمال الأشياء ذاتها، ماذا يصنعون؟ إنهم يعالجون القصيدة كما لو أنها يمكن أن تجزأ إلى خطاب نثرى كاف ومستقل بذاته، ومن ناحية ثانية فهناك قطعة خاصة من الموسيقى تقترب إلى حد ما من الموسيقى بمعناها الخالص.. أما الخطاب النثرى فهم يعتبرون أنه يمكن أن يجزأ من ناحية إلى نصوص صغيرة (يمكن أن تختصر كل منها أحيانا فى كلمة واحدة أو عنوان) ومن ناحية أخرى من كمية أيا كانت من المكملات الإضافية مثل المحسنات والصور والمجازات والنعوت»[٤] إلخ.

والتعريف الذى تعطيه البلاغة القديمة (لهذا اللون) هو مطابق تماما للنزعة التى ينتقدها **فاليرى** حيث يقول: «لا شىء إلا الخيال والصيغة البليغة فى قالب موسيقى» والنظريات تختلف فقط من حيث «نوع الشىء» الذى يضاف إلى النثر لكى يعد شعرا سواء إلى جانب الدال أو المدلول اللغوى.

ووجهة النظر الأولى يطلق عليها تقليديا اسم «الشكلية» والمصطلح غامض مادامت كلمة الشكل لا تقابل بالضرورة كلمة المعنى كما هى، وسوف نرى أنه يوجد ما يسمى «شكل المعنى» لكننا يمكن أن نحتفظ بالمصطلح كما هو فى شكله المحدود الذى يعد نقطة انطلاقه، وتصور كهذا له وجهة متوقعة بداهة، ولقد وصف الشعر تقليديا بأنه فن النظم وأن النظم هو مجموعة من القيود الإضافية تطبق للوهلة الأولى على الشكل فقط، ووجهة النظر هذه غير قابلة للتسليم بها، وقد أصبحت اليوم مرفوضة، لكن نظرية **جاكوبسون** لم تصنع شيئا إطلاقا غير توسيع نمط قيود النظم فجعلتها تمتد على مستويين: تركيبى ودلالى، والأخذ بمبدأ «إسقاط محور المتشابهات على محور المتناسقات» يوسع إلى ثلاث مستويات، التكرار الشكلى الذى كانت تحصره قواعد النظم فى المستوى الصوتى، وما يمكن أن نسميه بالمعنى ليس متأثرا بالدرجة الأولى بإضافة قواعد «المتشابهات» وهى إضافات يمكن تفسيرها فى مجال النثر، ولنأخذ واحدا من أمثلته:

١ ـ مخلوف مخيف.

٢ ـ مخلوف مرعب(٥).

فهنالك تعادل معنوى بين المثالين، ولكن الأول يضاف إليه بناء صوتى ترددى لا يوجد فى الثانى. يمكن هنا أن توجد المعادلة التى تتحدث عنه:

النثر + س

أو التى ترى أن الشعر ليس إلا (+) بناء إضافيا من نوع ما أو أنه تقنين سام للغة الجارية، وهى من بعض الزوايا شكل إضافى، والظاهرة التى نصفها هنا هى ظاهرة «ملائمة» من الناحية الشعرية وسوف نعيد تناولها وفق تصورنا لكن على أنها لحظة من لحظات إجراءات التحويل البنائى، لكن **جاكوبسون** وتلامذته عاملوها على أنها مكون جوهرى، ومن هنا ظلت النظرة عندهم شكلية، ولم تخرج عن إطار المبادئ العامة للشكليين، لقد جعلوا من النص الشعرى، لونا من اللعب بالكلمات، وجعلوه موضوعا لغويا جميلا موجها بالدرجة الأولى ليرضى حاجات المتخصصين.

إن المنظور المعاصر والذى هو إرث لنظريات دى **سوسير** التجنيسية، يلعب على وجهى الرمز فى وقت واحد، رغم كل شىء يمكن أن يرتبط بالشكليين انطلاقا من لجوئه إلى فصل الدال عن المدلول، لكن تحديد الانتماء قليل الأهمية والذى يهمنا هنا هو أن هذا المنظور بدوره لا يرى فى الشعر إلا ملمحا إضافيا. إذا كان أمامنا نص ينسب إلى «**سبيون**» * فإننا نقرأه تحت تأثير اسم «**سبيون**» وفى هذه الحالة فإننا نجد معنا رمزا إضافيا يجعل النص موضوع القراءة حصادا للغة مزدوجة أو خاضعا لتفسير فوقى للرمز، أى أن هناك شيئا إضافيا ما (وهذا لا يعنى أن هذه الظاهرة لا وجود لها، ولكننا فقط نطرحها الآن كمسألة).

هناك أيضا نظريات تبحث عن الشاعرية داخل المحتوى، وهذه النظريات لا ترى عموما فى المعنى الشعرى خاصة سيمانتيكية، أو معنى نوعيا مختلفا، لكنها ترى فيه فقط زيادة فى المعنى، أما التفسيرات النفسية والماركسية للإلهام الشعرى فهى تظل عند فكرة اللغة المزدوجة. فهناك معنى ظاهرى ومعنى خفى هو

* أديب رومانى قديم فى القرن الثانى قبل الميلاد (المترجم).

الذى تتم الإحالة إليه قصدا أو لا شعوريا من خلال تأويل رمزى تتولى القراءة إعطاء مفاتيحه وهذا المفتاح هو ما يعطى للنص شاعريته.

والموقف هنا لم يعد موقف «ما فوق الشكل» وإنما أصبح موقف «ما فوق المعنى» ويظل الفرق بين الحالتين فرقا نوعيا.

أما نظرية تعدد المعانى polysenique – وهى نظرية ذائعة الآن - فإنها تختلف عما سبق، ويكمن هذا الفرق فى أنها لا تعترف بطبقات المعنى وإن كانت تعترف بتعدده، ومن هنا فإن القيمة التى يعطيها التفسير الفرويدى أو الماركسى «للمعنى الثانى» تختفى هنا، والتعددية - أو حتى اللانهائية - للقراءات المختلفة تشكل الملمح الملائم، فالكم وليس الكيف فى المعنى هو الذى يشكل ملمح الشاعرية.

هناك نظرية أخرى تسمى نظرية «الرمزية الصوتية» وهى نظرية أسالت وستسيل كثيرا من المداد وهى تحظى دائما برضا الشعراء، وإن كان هذا لا يقدم دليلا على شرعيتها لكنه على الأقل يقدم مؤشرا، وستتاح لنا الفرصة للعودة إليها، لكننى أود أن أذكر فقط هنا، بأنه لكى تشير إلى الملمح الوحيد والأساسى فى الشاعرية فإنك تظل خاضعا لمنظور كمى، وتشابه خطتى الدال والمدلول، لا يصنع إلا أنه يضيف إلى اللغة غير الشعرية تعريفا إضافيا، فالشاعرية تغنيها لكنها لا تحولها، ومن هنا فإن الشعر يبقى شيئا «إضافيا» وليس شيئا آخر.

إن هذه الدراسة تأتى تالية لدراسة أخرى(٦) حاولت فى وقت واحد أن تتعمق الظاهرة وتحاول البحث عن نظام لها. وأنا سأحاول من خلال التذكير بأساسيات الدراسة الأولى أن أجيب عن بعض الاعتراضات التى أثيرت حولها.

على العكس من النظريات السابقة صنفت الدراسة اللغة لا باعتبارها «رمزا فوقيا» ولكن باعتبارها «مضادة للرمز». وعرفت الشاعرية من خلال التصويرية، والصورة ذاتها تكون سياقا يتشكل فى مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولى منهما بأنها «مجاوزة» بالقياس إلى اللغة العادية.

وأود أن أذكر أولا: بأن المصطلح «مجاوزة» «ecart» ، وتحول deviation يشكلان مرادفا لما يسميه النحو التحويلى agrammaticalite غير قاعدى، ومن ثم فإن من التناقض أن يحظى مصطلح «المجاوزة» بنقد أفلت منه مرادفه(٧) . هل هو مصطلح يجنح إلى التبسيط؟ إننى بعيد عن إنكار مسألة التبسيط بالمعنى الذى أعطاه جمسليف لهذه الكلمة، لكن لماذا يهاجم مصطلح المجاوزة من خلال التبسيط أكثر مما تهاجم المصطلحات المعادلة؟ أعترف بأننى عاجز عن الإجابة عن هذا السؤال.

إن تعريف الصورة على أنها لون من المجاوزة يعود إلى أرسطو(٨)، وهو تعريف ظل يجتاز القرون(٩) لكن لم يكن من الممكن إعادة تناوله إلا بعد إزاحة غموض هائل، فالبلاغة فى الواقع تفريق بين لونين من الصورة تبعا لتغيير المعنى tropes أو عدم تغييره non - tropes، وهنا توجد ازدواجية زائفة قادت إلى التفرقة بين لونين من المجاوزة، مجاوزة جذرية parakegmatique ومجاوزة تركيبية Syntagmatique، والواقع أن كل مجاوزة لا يمكن إلا أن تكون مجاوزة تركيبية ولا تشكل إلا انطلاقا من التطبيق «غير العادى» للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية، والمجاز الذى يغير المعنى ليس مجاوزة ولكنه اختزال للمجاوزة، وهو من هذه الزاوية يدخل فى كل أنواع الصورة، ويظهر هذا عندما تميز بين مرحلتين فى

سـيـاق الصـورة[١٠] : مـوقـع المجـاوزة واخـتـزال المجـاوزة[١١]، فى التحليل الكلاسيكى لعبارة مثل: الإنسان ذئب للإنسان، لابد أن نفرق بين عدم التوافق المعنوى بين الذئب والإنسان والعودة إلى التوافق من خلال إحلال «شرس» مكان «إنسان».

لكن السؤال يطرح هنا: لماذا الصورة إذن؟ لماذا نقول «ذئب» إذا أردنا أن نقول «شرس» وهو سؤال اساسى لم تجب عليه البلاغة ابدا، وهو سؤال تحاول هذه الدراسة كلها أن تجيب عليه وتجعل هذه المحاولة هدفها الوحيد.

لكن المجاوزة خروج يفترض وجود «المعدل» وهى نقطة أثارت كثيرا من التحفظات. ولابد أولا من إزاحة اللبس الذى يوجد بسهولة بين المعدلية normativit والطبيعة normativisme، فهناك دون شك معدلات لغوية، ويمكن أن نذهب إلى أبعد من هذا ونطمح إلى القول بأن اللغة كلها هى نظام معدلات، وليس لها وجود آخر غير ما تعطيه إياها «قواعدها الجوهرية» التى يمكن أن تقابلها «القواعد المعيارية» وهى القواعد التى تحكم التصورات المسبقة للغة، على حين تتولى القواعد الجوهرية خلق الموضوعات التى تقننها[١٢]، هذه إذن قواعد اللعبة. والمقارنة مع قواعد لعبة الشطرنج التى أقامها دى سوسير فى هذا المجال مقارنة ذات مغزى.

إن لعبة الشطرنج ليس لها وجود «ملموس» إنها ليست إلا موضوعا مجردا لا وجود له إلا بدءا من قواعد تنظمه، وأن تلعب الشطرنج معناه أن تضع هذه القواعد موضع التطبيق، وكذلك الشأن فى الكلام فهو فى الواقع بلورة تصورات قواعد اللغة، والفرق يكمن أنه لا توجد هنا «مخالفات» لقواعد لعبة الشطرنج، على حين توجد مخالفات لقواعد لعبة اللغة وهى مخالفات تكثر فى الواقع فى لغة الكلام المتداولة، لكننا أحيانا يمكن أن نقع فى أخطاء ونحن نعرف أنها أخطاء، والمقارنة سوف تكون أفضل مع لعبة مثل كرة القدم حيث ينبغى أن يوجد حكم ليراقب الأخطاء التى يقع فيها اللاعبون وهذا لا يمنع اللاعبين من الاعتراف بشرعية القواعد التى خرجوا عليها وكذلك المتكلمون يقعون فى أخطاء ويعرفون كيف يعترفون بها استجابة لهذه المعرفة الضمنية للقانون اللغوى الذى يسميه شومسكى «الأهلية» Compe-tence، وهذه القواعد لأنها ضمنية، فهى أكثر طواعية من قواعد لعبة كرة القدم التى تأخذ شكل النصوص القانونية، لكنها ليست أقل وجودا منها[١٣]، ويمكن للمقارنة أن تستمر، ففى الحالتين توجد أخطاء أقل خطورة من الأخرى، وهذا يقودنا إلى مسألة «درجات التقعيد» ويقودنا نسبيا إلى «درجات المجاوزة»، لكن «معدلية» اللغة لا تتضمن أى حكم «بطبيعتها»[١٤] (أو تميزها) ولا تتصل بمسألة احترام القواعد وكل شىء يتوقف على وظيفة اللغة.

والذى أريد بالتحديد أن أريه هو أن الوظيفة الشعرية لا تسمح فقط بل إنها أيضا تحتم التحول السيمانتيكى عن معدله، واللغة «العادية» ليست إذن لغة «مثالية» بل الأمر على العكس، مادام على أنقاضها يقوم ما أسماه مالارميه «باللغة العليا».

إن الحدس اللغوى للاستخدام هو المعيار الوحيد المقبول، وأى قارئ فرنسى لا يتردد فى أن يعترف بأن العبارات التالية خروج على المألوف فعندما يقول بلزاك: «Attier Montame» وهو يعنى «وداعا يا سيدتى» أو يقول: est parte papa وهو يعنى «لقد خرج»، يكون تعبيره خروجا على المألوف فى حين أن عبارة a dieu

madame وعبارة papa est parti هي النمط المألوف.

والخروج على المألوف يتم هنا حقيقة على المستوى الصوتي والمعنوي للغة وهما من المستويات المقعدة بدقة أما أخطاء النطق والقواعد فيتم بجلاء مراقبتها في سبيل الأداء الصحيح للغة خاصة عند الأطفال، لكن الأمور تبدو أكثر صعوبة عندما نقترب من المستوى السيمانتيكي، ويطرح التساؤل هل للقواعد التركيبية قوة جوهرية على المستوى نفسه؟

لنقارن بين هذه الأمثلة الثلاثة:

١ ـ زوج خالتي أعزب.

٢ ـ زوج خالتي من ذهب.

٣ ـ زوج خالتي من سكان المريخ.

إن الأمثلة الثلاثة تبدو غريبة على نحو أو آخر، وتبدو كذلك قابلة للون من التفسير المجازي من خلال إحلال «صورة» بدلا من المعنى الأصلي أو «الحرفي» وهذا التقابل (بين «الصورة» و«المعنى الأصلي») يطرح مشكلة تعد أساسية في نظرية الصورة، وسوف نعود إلى هذه النقطة ولنحاول تصور الأمثلة الآن بالمعنى المجازي:

١ ـ يمكن أن يكون ما تريد أن تقوله الجملة هو أن زوج خالتي ينتهز فرصة غياب زوجته لكي يعيش حياة رجل أعزب.

٢ ـ إنه رجل طيب كريم خدوم.

هذان التفسيران ليسا بدهيين، لكن الذي ليس موضع جدل، هو أن أيا من المثالين لا يمكن تفسيره تفسيرا حرفيا خارج السياق، على العكس من المثال (رقم ٣) فهناك تفسيران حرفيان محتملان له، الأول: أن يكون المتلقي يعتقد بوجود سكان في المريخ وفي أن أحدهم يمكن أن يكون قد نزل إلى الأرض لكي يتزوج خالتي، والتفسير الثاني: مجازي إذا كان المتلقي يعرف أنه لا يوجد سكان في المريخ وأنه تبعا لذلك ينبغي أن يكون معنى العبارة أن زوج خالتي رجل غريب إلى حد ما.

وإذن فالأمثلة الثلاثة فيها لون من «التحول» في المعنى، ولكن درجته تختلف من مثال لآخر:

١ ـ في المثال الأول، يحدث اختراق لاشك فيه لقاعدة سيمانتيكية: فمعنى المبتدأ مضاد لمعنى الخبر فتعريف «الأعزب» باعتباره «الشخص غير المتزوج» وتعريف «زوج» بأنه «الشخص المتزوج» يجعل الجملة تقودنا إلى تناقض بين مبتدأها وخبرها. يمكن هنا أن تعد «المجاوزة السيمانتيكية» «مجاوزة» للمنطق أيضا.

٢ ـ في حالة المثال رقم٢، تبدو القضية أقل حدة، فإنه في الواقع لا يمكن أن يقال إن المبتدأ مضاد الخبر، مادام تعريف كلمة «زوج» لا يدخل فيها «المعدن» الذي صنع الزوج منه، وإنما يمكن هنا استدعاء قاعدة «التصنيف المختارة» التي نادى بها كل من «**كاتز**» و «**فودور**»[١٥] ومن خلالها يلاحظ أن «زوج» تحمل الملمح السيمانتيكي الملازم (+ حي) بينما كلمة «من ذهب» الملمح السياقي (+ حي)، فإذا دخل هذان الملمحان في الوصف السيمانتيكي للكلمتين، فإن من الممكن أن تكون العلاقة بينهما «غير ملائم» تبعا لقواعد اللغة.

أما بالنسبة للمثال رقم (٣) فإنه يمكن أن نختار بين تفسيرين، لكن هذا الاختيار لا يتعلق بأي قاعدة جوهرية في اللغة، ويتصل فقط بما يمكن أن يسمى بالمعرفة

الموسوعية للقارئ، وإذن فهناك فرق لا شك فيه بين هذه الأنماط الثلاثة، لكن هذا الفرق له طبيعة خاصة، من الصعب أن نجتازها الآن، فالمناقشة حول المشكلة مطروحة معنا ولم تحل بعد(١٦).

لكن هناك شيئا يبقى بديهيا مع ذلك، وينبغى أن نلاحظه بشدة، وهو أن أى نظرية سيمانتيكية لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا إذا وضعت فى اعتبارها حدسنا اللغوى فليست النظرية هى التى ينبغى أن تقول للمتكلم هل حدث خروج هنا أم لا، ولكن المتكلم هو الذى يقول ذلك للنظرية.

فمهمة النظرية ليس توضيح أى التعبيرات يعد خروجا، لكن مهمتها أن تقول لماذا هو كذلك، فمعرفة المجاوزة هنا تسبق معرفة القاعدة، وفى انتظار توضيح القاعدة فإن المتكلم له الحق فى أن يعد ألوانا من التعبيرات الشعرية فى إطار المجاوزات السيمانتيكية مثل: •

الظلام المضىء ـ «كورنى»

الصلوات الزرقاء ـ «مالارميه»

السمك المغنى ـ «رامبو».

وسوف تلتقى هذه التعبيرات مع الأنماط الثلاثة للمجاوزة التى ذكرناها:

ـ المجاوزة المنطقية.

ـ المجاوزة السيمانتيكية.

ـ المجاوزة الموسوعية.

لقد أمكن حقا معارضة فكرة «التقعيدية» التى تفترض وجود متكلم مثالى، لكن هناك «مثالية» ضرورية فى كل ألوان البحوث، حتى فى بحوث علوم الطبيعة فليست هناك دراسة تستطيع وصف المجسمات مالم تضع فى حسبانها قوانين «كبلر»(١٧)، وفى القضية التى تشغلنا لا تبدو المثالية كثيرة بل إن ألوان الخروج لغرض ما، يمكن لأى متكلم من أبناء اللغة الأصليين أن يدرك أنها خروج «بشرط ألا يكون أميا أو سيئ النية».

وبالإضافة إلى ذلك فإن ألوان المجاوزات التى حللناها فى «بناء لغة الشعر» أيا كان مستواها «الصوتى» أو النحوى أو الدلالى، تنتمى إلى طبيعة «الخروج» نفسها التى أشرنا إليها هنا، فالقافية غير الملائمة، والقلب.. إلخ، تنتمى إلى طبقة المجاوزات «الداخلية» باعتبارها العلاقة بين المقولة. وهذه المجاوزات فى جملتها تقابلها طائفتان أخريان من المجاوزات باعتبار العلاقة مع المقولة ذاتها ، وهاتان الطائفتان يمكن أن تتقابلا فيما بينهما كلونين من المجاوزة، أحدهما مجاوزة بالزيادة والآخر مجاوزة بالنقص.

ولنأخذ فى الاعتبار جملة مثل:

زوج خالتى رجل!

فهذه الجملة لاغبار عليها من الناحية اللغوية البحتة، فهى لا تخترق لاقواعد الملائمة ولا الاختيار ولا المعرفة الموسوعية، ومع ذلك فإنها تبدو «جملة غريبة» فهى جملة لا يتوقع الإنسان أن يلتقى بها فى سياق عادى، أو على الأقل فى خطاب وظيفته الإعلام أو التعليم، وهذا فى الواقع هو ما يجعلها غريبة؛ أنها لا تحمل أى درجة «تبليغية» من درجات الإخبار مادام مفهوم الخبر «رجل» متضمنا داخل مفهوم المبتدأ «زوج» وهناك قانون غير مدون يمكن أن نسميه «قانون إضافة المعلومة» «تم» الخروج عليه هنا، إن هناك قدرا من «الإطناب» يسمح به

فى العبارة، بل تتطلبه ولكنه ليس الإطناب الكلى الذى يجعلها غير مفيدة، ويمكن هنا أن نميز بين «الإطناب الداخلى» كالعبارة التى أوردناها «و» الإطناب الخارجى عندما تكون للمقولة حقيقة بدهية مثل أن تقول ٢+٢ =٤ أو الأرض كروية، فى سياق خطاب ندرك أن المتلقى له مدرك لهذه الأشياء، واللغة الشعرية مليئة بهذا اللون من الإطناب الداخلى والخارجى.

قال لى إن الليل مظلم «هيجو».

٢+٢ =٤ «بريڤير».

وفى الحقيقة، فإننا سوف نرى أننا يمكن أن نعتبر «الخطاب الشعرى» كله إطنابا كبيرا، وترديدا متصلا.

تبقى الطائفة الثالثة، وربما كانت أقواها، وهى طائفة «الإيجاز» إنها مجاوزة بالنقص، إنها مجاوزة لا من خلال «الإفراط» كما كان الشأن فى الإطناب، ولكن من خلال «التفريط» كما تقول:

زوج خالتى هو...

فالنقاط التى وضعت على مستوى السطر توضح أن الجملة لم تتم، لكن نقصان الجملة هنا مرتبط بنقصان بنائها النحوى، فالضمير المنفصل «هو» يتطلب خبرا له وهو مفتقد هنا فى السياق(١٨)، وهذا الغياب النحوى لبعض العناصر هو ما ترجع إليه البلاغة فى بعض صورها تحت اسم «الحذف»، لكن التحليل يظهر غالبا، وجود علاقة بين المجاوزة النحوية والمجاوزة الدلالية، كما هى الحالة هنا، ولنقارن بين جملتين مثل:

١ ـ قيصر قُتل.

٢ ـ بطرس قَتل...

فسوف نلاحظ أن الجملة الأولى مكتملة من الناحية النحوية، على حين أن الثانية ليست كذلك، مع أنهما متعادلتان من وجهة نظر العناصر الدلالية،فالجملة تحدد من الناحية الدلالية باعتبارها مقولة تحمل معنى كاملا فى ذاته، لكن المعنى هنا فى الجملتين غير كامل إذا أخذنا فى الحسبان أن الجملة الأولى ينقصها الفاعل والجملة الثانية ينقصها المفعول به، وإذا كانت اللغة تلزم وجود المفعول به فإنه يبدو أنها ينبغى أن تفعل بالأحرى الشىء نفسه مع الفاعل، وإذا وضعنا الجملة فى صيغة المبنى للمعلوم فإنها تعطينا: (...قَتَل قيصر)، حيث نجد نقصا واضحا، ويمكن أن يجاب بأن الصيغة التى معنا هى تحويل لصيغة: (قيصر قتل على يد أحد الناس.)، لكننا يمكن أن نقول الشىء نفسه بالنسبة للجملة الثانية: (بطرس قتل أحد الناس.) ومن ثم يمكن الحديث عن قاعدة رئيسية بالنسبة للمكملات، تلزم المتكلم أن يمدنا بكل المعلومات الملائمة، أى أن تكون الجملة مجيبة عن كل التساؤلات الملائمة: من؟ لماذا؟ كيف؟.. إلخ، وهذه المشكلة التى كان قد أشار لها من قبل ارسطو، شديدة التعقيد، ولن أشير هنا إلا عرضا لمسألة تتعلق بالرواية البوليسية حيث نجد المجاوزة من خلال «الحذف الدلالى» هى الصورة الغالبة إن لم تكن الصورة الوحيدة.

تبقى أيضا ألوان من المجاوزات لا تخطئها العين لكن علاقتها مع القاعدة التى تنتمى إليها لا تظهر بوضوح، ولنقارن مثلا بين هذين المثالين:

١ ـ إثنان من رواد الفضاء الأمريكيين يهبطان فوق القمر.

٢ ـ إثنان من رواد الفضاء الشقر يهبطان فوق القمر.

ولنفترض وضع كل منهما عنوانا لإحدى الصحف، وسوف نجد فرقا ظاهرا فالأول يبدو طبيعيا، والثانى لا يبدو طبيعيا أو يبدو أقل من ذلك بكثير، ما السبب فى ذلك؟ الإجابة البديهية التى سيجاب بها، هى أن المهم عندنا هو معرفة جنسية رواد الفضاء، وفى المقابل فليس المهم معرفة لون شعرهم لكن كيف نحدد «المهم» فى مجال المعلومة؟ وما المعيار الذى يقاس به؟ ومع ذلك، فإنه فى سياق الأحاديث اليومية يلاحظ التركيز على ملمح الأهمية، كما يظهر ذلك التعبير الشائع «وما أهمية ذلك؟» أو «إننى لا أرى فائدة لما تقول» وهى تعابير تؤكد بالتحديد وجود «درجة الصفر» فى الملمح الذى نشير إليه، والمجاوزات التى تنتمى إلى هذا النوع فى الشعر كثيرة جدا، ولنأخذ على ذلك مثلا من السونيتا المشهورة «الفاتحون» **لهيردى**[١٩]:

يالها من مراكب طائرة بيضاء منحنيات للأمام.

كن ينظرن وهن يصعدن إلى سماء مجهولة

من قاع المحيط ومن نجوم جديدة.

فاللون الأبيض فى المراكب، يذكرنا إلى حد ما باللون الأشقر لرواد الفضاء، مع ذلك فإنه يكفى أن تحذف هذه الصيغة لتضعف إلى حد بعيد شاعرية البيت الذى توجد فيه، كما لو أن المعنى الشعرى للبيت متعلق باللامعنى الإخبارى للصيغة.

وإلى الحالة نفسها تنتمى أبيات **أبولونير**:

لقد مضيت إلى شاطئ السين تحت إبطى كتاب قديم والنهر مثل ألمى يتدفق ولا ينضب.

فما الذى جعل الكتاب يأتى إلى هنا؟ ولماذا هو قديم؟ ومع ذلك فلو حذفناه لن ينته الأمر، فإن كل ألوان طبقات الخروج والمجاوزة التى اختبرناها تنتمى إلى لون معين من الخطاب يتميز بالقوة نفسها، وهى قوة تتصل بطبيعة لون المقولات «الجوهرية» التى لا تطمع إلا فى أن تصف حالة الأشياء فى مقابل مقولات performatif «عرضية» تجمع الحدث الذى تصفه مثل: النظام و الوعد والطلب.. إلخ . إذن فإن هذا النمط من المقولات له قواعد استعماله الخاصة والتى تدعى «بشروط التميز»felicity condition ومنها تبدأ سلسلة كاملة من التجاوزات الممكنة[٢٠].

وينبغى فى النهاية أن نميز مجموعة من الرموز الفرعية sous-codes فى داخل الرموز ذاتها، فاللغة المنطوقة ليس لها قواعد اللغة الشفهية نفسها وهو ما يوضح خصائص الخروج فى صيغة الماضى المركب فى رواية الغريب **لالبيركامى** وهو لون من القص يقابله عادة استخدام الماضى البسيط، ويمكن من خلال هذا المنظور ذاته إعطاء لون من القانونية للنقطة التى منعها **ريفاتير** riffatter فيما أسماه «المعدل السياقى» «أى معدل» «نمط تعبيرى»، يغرى شيوعه فى نص ما، على اعتبارالنمط العادى بالنسبة له خروجا، وقد استشهد **ريفاتير** على هذه القصة بهذه القصيدة **لتارديو** tar-dieu: ـ

ـ المرآة التى رأيت.

ـ واليد التى مددت.

ـ والقبلة التى أخذتها.

حيث تبدو صيغة البيت الأخير (المتصلة بضمير الموصول العائد) خروجا بالقياس إلى سلسلة الأفعال التى حذف منها العائد من قبل[٢١].

وخلاصة القول أنه توجد قواعد متعددة ومختلفة للغة، واكتشافها هو مهمة علم اللغة، لكن علم الشعر لا يمكنه الانتظار حتى ينتهى علم اللغة من مهمته وله الحق تماما فى أن يعتمد على الحدس الخاضع للتحليل، وأن يؤكد ذلك عند الحاجة بالوصول إلى احكام، لكى يضيف مايقدر أنه يشكل أنماطا للخروج بالقياس إلى القاعدة المطروحة، وهو ماحاول أن يفعله القسم الأول من هذه الدارسة التحليلية وينبغى أن نشير إلى أننا ونحن نحاول أن نفعل ذلك أتيحت لنا الفرصة لإلقاء الضوء على مشاكل كانت حتى ذلك الحين فى منطقة الظل.

إن طرح نظرية ما أمر مخصب، حتى لو كانت النظرية مخطئة، حتى يسمح ذلك بترتيب جديد للمشاكل لم يكن معروفاً قبل طرحها.

وعلى سبيل المثال، مشكلة البعد عن «القافية النحوية»[٢٢] فى الشعرالفرنسى بدءا فى القرن السابع عشر، لماذا رفض الشاعر هذه الإمكانية الواسعة المريحة للقافية المشكلة من اللواحق النحوية؟ ومن الزاوية نفسها:

لماذا هذه الظاهرة التى أصبحت سائدة فى كتاب النص الشعرى المعاصر، والمتعلقة بإلغاء علامات الترقيم ومجمل العلامات الضرورية للبناء التركيبى للمقولة؟ من البديهى أن تطرح هذه المشاكل، ويمكن بالطبع أن يعد شىء كهذا بحثا عن الصعوبة لذاتها، فالفن لايضن بقيمة إلا لكى نتابع لعبة السيرك داخله، لكنه إذا كان كذلك فينبغى أن يقال ذلك، وإلا فينبغى أن نبحث عن شىء آخر، وهو معالجة هذه المشاكل من خلال تصنيفها وهو مالم يفعله علم الشعر من قبل على قدر علمى.

وتوجد المشكلة نفسها على مستويين آخرين، فدراسات الشعر، اعترفت دون شك بغزارة المجاوزات التركيبية والدلالية فى الشعر لكنها اعتبرت تراكمات من ظواهر أخرى، نتائج محتملة لملامح مختلفة؛ امتداد من بعض الزوايا لظاهرة «الرخصة الشعرية» التى تسمح للشاعر ببعض الحرية فى التعامل مع الرمز وإعطائه قيمة «الرمز الفوقى»، وإذا سلمنا بهذا فإنه يبقى علينا أن نوضح لماذا تتزايد هذه الظاهرة فى الشعر الفرنسى على مدى تاريخه كما تؤكد الإحصائيات.

والنظرية التى طرحناها فى «بناء لغة الشعر» كان لها فضل تخفيض مجموع الظواهر إلى وحدة تجمعها حين أظهرت أن المجاوزة هى الخطوة الأولى فى بناء الصورة وأن الصورة هى التى تكون الشاعرية، وحقيقة لم تكن هذه النظرية هى وحدها التى خضعت للمبدأ الرئيسى فى أى دراسة علمية وهو مبدأ تقليص الظواهر من التعددية إلى الوحدة فنظرية **جاكوبسون** فى المعادلات صنعت الشىء نفسه، وبقيت الاستجابة للمبدأ العلمى الثانى المتمثل فى المراجعة والتمحيص.

ولم يكن علم الشعر من قبل بصفة عامة يشغل نفسه بهذه الهموم، وكان الدارسون يعتمدون على منهج الاستشهاد بأمثلة، وهو منهج لايصلح إلا لطرح الفرض لا للبرهنة عليه، وفى مجال واسع كمجال الشعر لاينبغى الاكتفاء بلغة واحدة فعند (تضييق مجال الاختيار) يمكن أن تجد أى شىء، ولقد وقع **دى سوسير** فى بعض هذه اللبس، ولقد وقع حقيقة على أمثلة لا ينازع فيها مثل بيت **بودلير**: -

لقد أحسست بعنقى تضغط عليه اليد المرعبة للهستيريا

je sentis ma gorge serree par la main terrible

de L'hysterie.

حيث لاحظ توزع كلمة الهستيريا على مقاطع البيت، لكن هذه حالة استثنائية لايمكن رصدها فى الغالبية العظمى من النصوص الشعرية إلا من خلال العشوائية وعلى حساب المنهج الدقيق.

و الملاحظة نفسها يمكن أن توجه إلى نظرية **جاكوبسون**، فالتوازنات لاتوجد فى كل القصائد من ناحية، ومن ناحية أخرى، يمكن أن نجدها فى النثر كما أظهر ذلك **جورج مونان** عند حديثة عن: «نيكول»: احملى لى خفى وأعطينى طاقيتى الليلية»[٢٣].

وفيما يتصل بقضية المجاوزة، فإنها بنت طريقها الخاصة فى المراجعة والتمحيص على ثلاثة أنماط من الوقائع:

١ ـ التبادل commutation، وهو مصطلح استخدمه **ارسطو**، واستقر عند «**بالى**» وهو يستقر على إجراء شائع فى البنائية اللغوية ويتحقق هنا من خلال «التناسب الطردى» بين إلغاء المجاوزة واختفاء الشاعرية وسوف اذكر هنا بمثال واحد فقط، وهو البيت المترجم عن اللاتينية: «لقد ذهبوا مظلمين فى الليالى الوحيدة؛ والذى يكفى فيه أن نعيد ترتيب الملاءمة وأن نقول: لقد ذهبوا وحيدين فى الليالى المظلمة؛ لكى نقتل شاعرية البيت، ويمكن أن نجرى المراجعة نفسهاعلى كل الأمثلة التى عرضت لنا لنجد النتيجة نفسها.

٢ ـ الأمثلة المضادة: وهى الوسائل الوحيدة المستخدمة بكثرة فى الدراسات اللغوية لنقد نظرية ما، من خلال الإتيان بأمثلة تتعارض معها، وفى هذه الحالة فإن على النظرية أن تظهر، إذا هى استطاعت، أن هذه الأمثلة المضادة ليست فى الواقع مضادة، وأنها تبدو كذلك لأنها تحتاج إلى مزيد من التحليل ولسوف نجد كثيراً من الأمثلة التى تطرح وفق هذه التصور. ومرة اخرى فلن أستشهد إلا بمثال واحد، فقد كان **دومارس** dumarsaes، يظن أنه لاتوجد صورة فى بيت **كورنى** الرائع: ـ

ماذا كنتم تريدون أن يفعله ضد ثلاثة؟ أن يموت!

ومن السهل إظهار أن كلمة يموت هنا لاتحمل الملمح الدلالى الحقيقى ومن ثم فإن فعلا واحداً يمكن أن يجيب على السؤال، أن يقال مثلا «أن ينتحر» وهنا نجد معنا مثالا جديداً على ظاهرة «التبادل» التى أشرنا إليها؛ أى أنه مع اختفاء المجاوزة تختفى الشاعرية، لقد ادعى **فونتانى** وجود الفعل (المتحرك)، وسمة التصوير بالحذف فى «أن يموت» بالقياس إلى عبارة بديلة مثل: «كنت أتمنى أن يموت» على حين أن عبارة مثل «أن ينتحر» يتوفر فيها الحذف دون الفعل.

٣ ـ الإحصاء: وهو الوسيلة الوحيدة لمراجعة حقيقة قاطعة، ولقد استخدم فى بناء لغة الشعر بطريقتين:

أ ـ المقارنة مع اللغة غير الشعرية؛ وقد اختير الاستخدام العلمى للغة، وهو استخدام يمثل أصدق تمثيل لعدم الشاعرية.

ب ـ مقارنه الشعر مع ذاته خلال تطوره على امتداد تاريخه، ورصدت هنا «مبدأ التداخل» الذى تعرض للنقد[٢٤]، وهو مبدأ لايشكل على الإطلاق أساسا من اسس البرهنة على النظرية، وأنا مازلت على اقتناعى بأن كل فن يخضع فى مجرى تطورى لمجموعة من الضرورات الداخلية التى تدفعه إلى أن يشكل ملامحه الداخلية من خلال مجموعة من السياقات الداخلية[٢٥] المعروفة؛ والمتمثلة فى وجود كثافة شعرية أكبر فى

نصوص شعراء الرمزية بالقياس إلى النصوص الشعرية الأكثر قدما، ويمكننا أن نلمح التطور عندما نقرأ بعض الأبيات الانتقالية عند «**فكتور هيجو**» فى مثل قوله:

ينبغى أن تذهب لترى ماذا يجرى هناك.

ويمكن أن نلتقى أيضا ببعض هذه الأبيات عند **بودلير** ولكنها تنعدم عند **رامبو** و**مالارميه**، فإذا كنا إذن، فى سبيل التدليل على افتراض مبدئى عام لاحظنا عينة لخاصة شعرية تنمو من الكلاسكية إلى الرومانتيكية ثم إلى الرمزية، فإن ذلك يسمح لنا بأن نعتبر الزيادة الإحصائية ذات المغزى فى «المجاوزات» فى نصوص هذه المجموعات الشعرية الثلاث، نعتبرها مراجعة وتمحيصا وبرهنة على الغرض المطروح.

اعتراض أخير يرد على المنهج المتبع ويرتكز على المدى الذى تشغله الظاهرة موضوع الملاحظة؛ فهل المجاوزات التى وضعت وأحصيت انطلاقا من «قطع» من القصائد، هل لنا الحق فى أن نعتبر الخصائص الشعرية قيمة لا تتصل بالنص كاملا وإنما تتوزع بين أجزائه؟ وعلى هذا التساؤل يمكن أن نجيب مذكرين بالتجربة الخصبة للذيوع الشعرى، فالواقع أن أبياتا مفردة (شوارد) هى التى عاشت كما هى فى ذاكرتنا، بل يحدث أحيانا أننا عندما نضعها فى سياقها يقل جمالها، إن الذى يسكرنا فى «الشقيقات الثلاث» **لتشيكوف**، ليست قصيدة **بوشكين**، وإنما هذان البيتان:

قريباً من أحد الخلجان البحرية تنهض شجرة البلوط الخضراء.

وتلتف سلسلة ذهبية حول الأشجار

وهذان البيتان يفقدان سحرهما إذا الحقا بسياقهما، وهناك مثال آخر أكثر وضوحا وهو بيت **كورنى**:

هذه الظلمة المضيئة

التى تسقط من النجوم

فلقد أحرزت نجاحا شعريا لا نظير له، ولكنها تفسد فى سياقها:

أخيراً مع المد الذى أرانا ثلاثين شراعا

ويمكن فى النهاية أن نستدعى شهادة «**بريتون**» الذى أعجبه من كل شعر «**بو**» مقولة ليست إلا جزءًا من جملة (And now the night was sensecent)

التى ترجمها **مالارميه** هكذا: Et maintenant, Comme la nuit Vieillissa، والآن وقد شاخت الليلة.

لكن يبقى أن نقول إن النص موجود، وأن التكامل من الجزء إلى الكل النصى يثير مشكلة، وسوف تعالج فى حينها.

هناك سؤال يثار إذن: فى مجال السلوك البشرى يؤدى كل بناء وظيفة ما، وكل وظيفة لا تتكامل إلا انطلاقا من بناء ما، فإذا كان الملمح الملائم للفرق بين (الشعر/ اللاشعر) هو المجاوزة، فما هى وظيفتها؟ هناك إجابتان محتملتان، والإجابة الأولى تتم عن طريق السلب وهى: مادامت المجاوزة تبدو سلبية خالصة، فهناك ميل للظن بأن لها هدفها الخاص؛ وأن الشعر ليس له موضوع إلا فك بناء اللغة، ورفض هذه الوظيفة الاتصالية التى تؤكدها طبقة المجاوزة بين أكثر من طرف، وهى نظرية وجدت من يدعمها وقدمت فى إطار المذهب الراديكالى النقدى الذى يعد وجها من وجوه الحداثة، وهذه الإجابة - رغم تصنيفها السلبى - تبدو إيجابية لأنها تقدم نظرية فى الإجابة على السؤال.

فى القسم الأول من هذه الدراسة تم الاعتراف بإحدى وظائف الشعر وهى التحويل النوعى للمعنى الموصوف، وتبعًا للمصطلحات القديمة: التحول من معنى «تصورى» إلى معنى «شعورى». وهذه القضية سوف نعيد تناولها بقدر أكبر من العناية، وانطلاقاً من التقابل بين ظاهرتين من ظواهر اللغة: «مكثفة» و «محايدة» يمكننا أن نميز نمطين من المعنى هما المعنى المؤثر "pathitique"، والمعنى الشعرى "poeique" وهما موجودان «بالقوة» فى كلمات اللغة، تبعًا للون صياغة التجربة التى هى «منبع» المعنى.

يبقى إذن أن نؤكد قضية العبور من «البناء» إلى «الوظيفة»، من المجاوزة إلى التأثير الشعورى، ولكى يتم هذا يكفى بناء نمط نظرى لوظيفة اللغة وهو نمط يسمح للتحليل أن يعبر من مرحلة الوصف إلى مرحلة التوضيح ومن ثم يسمح ببناء نظرية دقيقة حول الظاهرة الشعرية، وهذه هى المهمة التى سوف تخصص لها الصفحات التالية ولكى يكون الأمر أكثر وضوحاً أعتقد أن من المفيد هنا أن أشير إلى الخطوط الرئيسية.

نمطا اللغة أو قطباها يأخذان خصائصهما انطلاقاً من لونين من المنطق متضادين، فالنمط غير الشعرى ينتمى إلى «منطق الفرق» حيث توضع كل وحدة فى علاقة مع وحدة ليست إياها، وتبعًا لصياغة مبدأ التضاد يقال: «س» ليست اللا «س» والنمط الشعرى على العكس ينتمى إلى منطق «التماثل» حيث توضع كل وحدة فى علاقة مع ذاتها ومن أجل ذاتها، وتبعا لصياغة مبدأ «التماثل» يقال: س هى س، ومنطق التضاد هو الذى استوحته الفكرة البنائية عند دى سوسير، وتبعًا لها فإن وحدة رمزية سيميولوجية لاتؤدى وظيفتها إلا من خلال التقابل مع وحدة أخرى، والنظرية التى نطرحها تقترح تحديد هذا المبدأ وتعريف اللغة الشعرية من خلال نقض البناء المضاد.

هذه النظرية لها مصراعان متصلان لكنهما متمايزان من خلال اعتماد كل منهما على محور من محاور اللغة:

أولاً: الصراع المثالى وهو ذاته يرتكز على فرضيتين:

أ ـ ١) فرض لغوى يصنع بدوره من إجراءين متقابلين ومتكاملين ويمكن صياغتهما فى صورة مبدأين.

أ ـ ١س) النفى: مبدأ دى سوسير فى التقابل لايتم إلا على مستوى الإمكان بالقوة، وتحقيقه بالفعل يتم من خلال بناء الجملة النحوى (مسند إليه اسمى + مسند فعلى) وهو بناء يحصر الإسناد فى جانب واحد من جوانب عالم الخطاب ويحتفظ من ثم للمسند بمكانه من خلال التقابل.

أ ـ ١ـ ص) الكلية: إن عملية «المجاوزة والخروج» تلجأ إلى استراتيجية إيقاف عمل المبدأ السابق وإلى نقض البناء المضاد، وإلى مد عملية الإسناد بعد ذلك لتتعدى جزئية عالم الخطاب إلى كليته، وإذن فإن سمة «النفى» فى المجاوزة الشعرية تبدو، من خلال عناصر متناقضة، وكأنها وسيلة تؤكد للغة كليتها الإيجابية الدلالية من خلال عنصر سلبى يتمثل فى رفض فكرة «النفى المتلازم» فى اللغة غير الشعرية.

أ ـ ٢) فرض سيكلوجية اللغة: هذا الفرض الثانى يؤكد العلاقة بين البناء (الكلية) والوظيفة (الخطاب الشعورى)، وهى تعتبر «الحيادية» النثرية نتيجة من نتائج إجراءات تحييد المعنى الشعورى الأصلى، من خلال رد فعل مضاد؛ ومن ثم فإن التكثيف الشعورى

للشعر يبدو على أنه نتيجة من نتائج إجراءات مضادة هى إجراءات «اللاتحبيد» والتى تبدأ بهدم البناء المناقض.

وينبغى أن نقول هنا أن هذين الفرضين مستقلان(٢٦)، وصحة أو فساد الفرض الأول لاتنسحب بالضرورة على الثانى، ومع ذلك فإنهما يشكلان - فيما أرجو على الأقل - نمطا متلاحم الأجزاء.

ثانياً: المصراع التركيبى، يتخلى الخطاب الشعرى عن مبدأ التلاحم الداخلى أو ملاءمة المسند إليه للمسند، لكنه يؤكد ذاته - فى مستوى بناء الجملة أو تحورات هذا البناء - من خلال التوافق أو «التراسل» الشعورى للوحدات التى يتشكل منها الخطاب. والنص الشعرى يمكن أن يعد من هذه الزاوية على أنه فيض شعورى ومن هنا فإنه يشكل لغة مطلقة.

يبقى أن اللغة الشعرية لاتخلق شاعريتها، وإنما تستعيرها من العالم الذى تصفه وهنا يطرح افتراض جدلى آخر، الكلام هو التواصل بين التجارب (وأنا أستعير هذه الصيغة من **أندريه مارتينيه** حين يقول): «إن الوظيفة الأساسية للغة البشرية هى السماح لكل إنسان بأن يوصل لنظائره تجربته الشخصية(٢٧) ودون شك فنحن نعلم منذ «**أوستن**» Austin أن اللغة أيضا شيء آخر، فالكلام هو الفعل(٢٨) لكن تعريف اللغة باعتبارها ناقلا لا ينطبق إلا على وظيفتها الوصفية التى هى - كما سترى - الوظيفة الأساسية للشعر، إن اللغة يمكن أن تكون وظيفتها الجذب أو الطرد، لكنها من خلال كونها وصفية يمكن أن تكون مقابلة للغة اللاشعرية.

وإذا كان هناك نمطان من اللغة، فلأن هناك نمطين من التجربة، وكل منهما مكتمل فى ذاته، ونتيجة لذلك، فإن واحدة من وسائل اختيار شرعية النموذج المطروح هى محاولة تطبيق على التجربة «اللالغوية» ذاتها والعبور من النص إلى العالم. وهى تجربة سوف نعرض لها فى نهاية تحليلاتنا كمجرد فكرة أولية بسيطة آمل فى أن أتمكن من متابعتها من خلال البحث عن «شاعرية الكون» وعن وجود الشاعرية فى داخله.

إنها فرصة فى النهاية لرفض الخطأ الذى انهمكت فيه دراسات الشعر اليوم والمتمثل فى تعريف الأدب انطلاقاً من عتامة اللغة أو عدم شفافيتها، إن فى ذلك إنكارًا لذاتية اللغة، إنها رمز، والرمز لا يكون رمزًا إلا إذا انفصل عن ذاته، إلا إذا تفتت، وفصل لكى يعاد بناؤه كرمز له وجهان وأن يكون وجه الدال فيه يرسل إلى وجه المدلول، لكى يشكلا فيما وراء الرمز وحدة تختلف عن الرمز ذاته، وهنا يكمن المعنى العميق لفكرة **دى سوسير** حيث يبدو الرمز فى وقت واحد باعتباره واحداً وثنائياً، فهو واحد من حيث أنه لا يوجد بدون دال، ولكنه ثنائى من حيث أن المدلول يتطلب «دالا ما» وليس هذا «الدال» بعينه، إنه الانفكاك والفوارق التى تشكل وجود إمكانية للحركة المنتظمة للقراءة النصية وحيث يجد الرمز اللغوى خصوصيته المتمثلة فى قدرته على أن يرمز لمعناه الخاص وأن يكون من ثم فى وقت واحد رمزا ومقننا للرمز Metasigne، وهو مايجعل من القراءة النصية معيارًا للمعنى، وانطلاقًا من هذه النقطة يولد تناقض جديد، لأن الشعر فى الواقع نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير الكامل عنه. وحول هذه التناقض ينبغى للدراسات الشعرية أن تتواجه، وبحسب قدره المنهج على اجتياز هذه النقطة الحرجة تتحدد درجة شرعيته، وهو

مـالا يمكن إلا انطلاقـا من طرح التسـاؤل حـول «مـعنى المعنى» بدءا من إشكالية التجربة ذاتها، حيث تنغمس جذور الشاعرية.

.. إن النظرية المقترحة هنا - إذن - تنتمى إلى التقاليد القديمة للطريقة الإيمائية، فالشعر كالعلم يصف الدنيا، إنه انثروبولوجيا الدنيا يصفها بلغته الخاصة، لقد قالها مالارميه (٢٩): -

«إن الأشياء موجودة ونحن لم نخلقها، إننا التقطنا فقط خيوط العلاقات بينها وهذه الخيوط هى التى تنسج الشعر وتشكل جوقته الموسيقية».

هوامش:

(١) يقول جاكوبسون: «الشعر هو اللغة فى وظيفتها الجمالية، وموضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما هو الأدبية وهى التى تجعل من إنتاج ما، إنتاجًا أدبيًا».

(2) les constantes du poemes p. 2

(3) le degre zeno de l,ecriture .p. 39.

(4) Questions de La poesie Ceurse pleiade. 1. p. 128.

(٥) فى الأصل الفرنسى هما:

1 - Affreu Alfred

2 - Horible Alfred.

وقد غيرنا المثالين إلى مايحقق معنى التجانس الصوتى فى العربية (المترجم).

(٦) الإشارة إلى كتاب «بناء لغة الشعر» وقد ترجمناه إلى العربية (المترجم).

(٧) تودوروف هاجم مصطلح المجاوزة متحدثا عن «أحابيل سحرية» راجعا به كما يقول إلى نوع قديم من الغموض يظل الأدب بمقتضاه موضوعا غير قابل للمغفرة.

Communications. 1970, 16, p.27

(٨) الخطابة: ١١٤٥٨ ٢٣، ١٤٥٨ب ٣.

(٩) يمكن أن نجد عرضاً ممتازاً للمراحل الأساسية التى مر بها فى كتاب. ب. ريكور. الاستعارة الحية ١٩٧٥.

(١٠) تبعًا لمصطلحات فونتانى، انظر ص ١٩.

(١١) لتطوير هذه الفكرة انظر مقالى: نظرية الصورة (Theorie de la Figure)

(١٢) التفريق بين هذين النوعين من القواعد يعود إلى ج. سيارل searle فى كتاب les actesde langagep. 47,

(١٣) المقارنة لاتكون كاملة، إلا إذا أضيف إليها «عنصر زمنى» حيث تبدو قوانين لعبة كرة القدم ثابتة، على حين تتغير قوانين اللغة كل فترة.
(١٤) أجاب تشومسكى بدقه على الملاحظات التى وجهت إلى «الطبيعية أو التميز» بانه لامجال لتعديل أو منع الجمل المتجاوزة - انظر:

some methodolgical remarks on generative grammar. word 17. 196

15) The Structure of a semantic theory, 1969, p. 170 - 210.

(١٦) التفرقة بين هذه الأمثلة الثلاثة يذكر بالتمايز القديم بين «الحكم المنطقى» والحكم النحوى» انظر:

Quine.tuo dogmas of empinism

(١٧) جون كبلر، عالم المانى (١٥٧١ - ١٦٣٠) أول من قدم دراسة دقيقة عن المريخ، وكانت دارساته فى الجاذبية هى التى مهدت الطريق أمام نيوتن لاستخلاص قانون الجاذبية الشهير - (المترجم).

(١٨) العبارة فى الأصل الفرنسى هى (Le mari de ma tent est un..)

ومن ثم فالعنصر النحوى الغائب، هو الكلمة الواردة بعد أداة التنكير، وقد عدلنا السياق ليلائم العنصر المفتقد فى الجملة العربية.. (المترجم).

(١٩) هيرديا heredia شاعر فرنسى (١٨٤٢ - ١٩٠٥) له ديوان شعرى بعنوان سونيتات باريسية (المترجم).

(٢٠) لقد أحصى ج . سيارل تسع قواعد لحالة «الوعد» - المرجع السابق. ص ٩٨٠.

(٢١) الأمثلة على الأصل الفرنسى:

1 - la dam qui passit

2 - lamain que se teda.

3 - le baiser wue je pnis.

والخروج المتصل بتصريف الأفعال لا مقابل له فى العربية وقد تصرفنا قليلا فجعلنا الخروج متصلا بعائد الصلة لكى تتضح للقارئ القاعدة التى يدور حولها النقاش (المترجم).

(٢٢) يعنى بالقافية النحوية، تلك التى تقوم على تشابه أواخر الأبيات من خلال اشتراكها فى قاعدة نحوية كنون المثنى والجمع ونهايات جمع المؤنث السالم والأفعال الخمسة.. إلخ حيث اعتبرت قافية ضعيفة هجرها الشعراء الفرنسيون منذ القرن السابع عشر (المترجم).

23) la commenication poetiqeu. p. 23.

(٢٤) انظر: G. Genette: Langage poetique, poetique du langage Figiures 11.p.128.

(٢٥) لتوضيح هذه السياقات الداخلية فى مجال الموسيقى انظر كتاب هز بادود «لكى تفهم موسيقى اليوم» pour comprendre la musique d, au-jourd, huit.

(٢٦) من أجل هذا فإن ترتيب الفصول هنا ليس ملزما، ويمكن أن تبدأ القراءة بالفصل الثالث ثم الفصل الأول.

(٢٧) la languistique synchroniaue. p.9.

(٢٨) هكذا تمت ترجمة كتاب «أوستان» إلى الفرنسية الذى يحمل فى الإنجليزية عنوان : .. How to things with words. 1962

(29) "Repanse a des enque tes

"Eournes completes, pleiade, p. 871.

محمد البحياثى

صبــــــاح



لم يكن ذلك الصباح، رغم نأيه، بعيدا فهو حاضر بانتظام مريك فى المحو والتحول المستمرين على نحو مذهل.

فى ذلك الصباح (كان صباحا عاديا. عاديا للغاية ككل صباحات الدنيا. ولم يكن ثمة مايشى بجديد من أى نوع)، استيقظت صباح. (مثلما تستيقظ صباح فى كل صباح وكما يصحو كل البشر بالعادية والآلية ذاتها)، تمطت فوق السرير ولوت جذعها مرتين أو ثلاثا. (وهى تفعل ذلك فوق السرير كل صباح.. تقريبا)، وتناولت فوطة الحمام من على المشجب الذى بجوار السرير ومشت بالإيقاع ذاته فى كل صباح وبالخطوات الكسلى ودخلت الحمام (الحمام ملحق بالغرفة وبابه من الداخل إلى الشمال من باب الغرفة)، وأغلقت الباب بالمفتاح (عادة بشرية لا مبرر لها، كل منا يحرص على إغلاق باب الحمام بالمفتاح عندما يكون فى الداخل، حتى عندما يكون الحمام ذاته داخل غرفة وباب الغرفة مغلق بالمفتاح وليس فى الغرفة من آخر). أخذت صباح وقتها داخل الحمام، مارست العادة الصباحية التى نمارسها جميعا ونحرص عليها غاية الحرص قبل خروجنا إلى الحياة وكما لو أن الحياة تبدأ دوما من هذا المكان. من منا لم يتعرف على نفسه ويكتشف أشياءه داخل هذه الغرفة الضيقة. لكن صباح فى هذا الصباح لم تأخذ وقتها كما كل صباح. لقد أخذت وقتا أطول من المعتاد، أطول بقليل على أية حال. وإذا كنا لا نعرف على وجه التحديد ماوراء تأخر صباح غير المعتاد (أو على الأقل حتى هذه اللحظة وهى لحظة فارقة) فإن التبدل الذى طرأ عليها، على وجهها الذى بدا مصفرا ومستطيلا وعلى مشيتها التى بدت واثقة وأكثر ثقلا. وكانت العينان السوداوان على وسع زائغتين ومتحفزتين، (هذا التبدل عموما هو الدافع لكتابة هذه القصة وليس من أمر سواه. لأن صباح قبل هذا التغير الطارئ لم تكن غير فتاة عادية، تعيش بيننا فى حين منذ ساعة وفودها كموظفة مبيعات فى مكتب للسفريات، تعيش حياة عادية للغاية، تذهب إلى العمل فى الثامنة. الباص ينتظرها دوما

فى هذا الوقت، وتعود عند الواحدة والنصف ظهرا ثم تعاود مغادرة البناية الساعة الرابعة بعد الظهر وتعود عند الثامنة ولا تخرج إلا نادرا وغالبا لغرض السوبر ماركت الذى يحتل الدور الأرضى من البناية المقابلة. أما حياتها الأخرى وعلاقاتها فهى خصوصيات لا علاقة لنا بها. وهى على هذا النحو لا تستحق أن نوليها هذا الاهتمام وأن نمحضها مجد الكتابة عنها. الكتابة تمجيد للكائن. لكن صباح منذ هذه اللحظة الصباحية الفارقة باتت كائنا حريا بالتمجيد)، زيادة إلى ما روته هى ذاتها، جعلنا مصعوقين غير مصدقين لهذا الانمحاء والتحول الذى يصيب الكائن دون أن تكون لديه القدرة على رد الأشياء إلى مواضعها. (لقد تأكد لنا ذلك على نحو من الأنحاء وصدقنا).

حدث ماحدث على النحو التالى:

خرجت صباح من الحمام بعد ما أخذت وقتا زائدا عما كانت تأخذ فى المرات السابقة. كانت تلف جسدها بقميص أصفر فضفاض وطويل وكانت حافية القدمين وكانت حبات ماء تقطر على وجهها من خصلة شعر رطبة تدلت على جبينها... وكانت ساهمة وكانت تخطو بتثاقل وقد بدت أطول قليلا وأكثر نحافة، وكان وجهها، كما أسلفنا مصفرًا وعيناها زائغتين.

غير أن ما حدث أيضا، فى ذلك الصباح، حدث على النحو التالى:

لم تخرج صباح من الحمام، صحيح أن صباح أخذت وقتا أزيد عن حاجتها، ولكنها لم تخرج على الإطلاق من الحمام والذى خرج هو صباح وكان يشبه صباح تمام الشبه عدا أنه بدا أطول قليلا وأكثر نحافة ووجهه أكثر اصفرارا واستطالة ومشيته واثقة ومستقيمة، وقال إنه صباح، قال أنا صباح. صباح التى تعمل فى مكتب السفريات. قال أنا هى. وقال إنه اكتشف فى الحمام أنه لم يعد البنت التى كان. وقال إن عضواً كالذى عند باقى الرجال نبت فى مكان شرخ الأنثى.

وقال إن صدره ضمر واستوى حبتين صغيرتين تشبهان حبتى الزبيب. صمت صباح هنيهة قليلة ثم عاود الكلام كمن استدرك أمرا فاته وقال كنت قد رأيت البارحة فى المنام أن كائنا ضخما له هيئة طائر ووجه آدمى انقض على وحملنى بين مخالبه وطار بى (لنتذكر هنا أن الذى رأى هو صباح) وقال إن الكائن الذى على هيئة طائر ووجه آدمى حلق به على علو شاهق وكان وهو مغمض العينين يسمع صفير الريح وتقصّف جناحى الطائر وهما يخبطان الهواء. وقال إنه طار أياما وليالى حتى هبط على أرض شديدة البياض، تلمع مثل الفضة الصقيلة. وقال عندما هممت بالمشى على الأرض التى لا تشبه الأرض لم أستطع المشى لقد كنت ممددا على سرير. وقال كان السرير سريرى. وقال كنت على حلم غير أنى لم أعر الرؤيا بالا (الذى لم يعر الرؤيا بالا هو صباح) وفى الحمام فهمت عندها أن الكائن الذى على هيئة طائر ورأس آدمى هو الذى محى أنوثتى. (قال ذلك بتحرج وخجل شديدين). وقال الذكر خير من الأنثى وطالما تمنيت هذا، وأشار إلى ما بين فخذيه وقال ياما حلمت به ليالى طويلة (الذى كان يحلم بذلك الشىء هو صباح).

عندما هم صباح بمغادرة الغرفة حيث أزف موعد بدء العمل فى مكتب السفريات لم يجد الملابس التى تتناسب وهيئته الجديدة، فاختار من الدولاب فستانا من فساتين صباح وخرج إلى الشارع وركب الباص وباشر عمله كما لو أن شيئا لم يتبدل.

منذ ذلك الصباح البعيد والقريب جدا وصباح يعيش بين الناس حياة عادية وعلى نحو طبيعى، حياة رجل فى ثياب امرأة أو حياة امرأة بأعضاء رجل، أو لا حياة هذا ولا حياة تلك.

عمان



أحمد الشيخ

سيرة العمدة الشلبى

سيرة العمدة الشلبى فى كفر عسكر
وهى الجزء الرابع الذى لم ينشر
ويتضمن إلى جانب سيرة عمدة الكفر جوانب لم ترد فى الأجزاء السابقة فى محاولة للرصد الشامل لحياة الناس فى الكفر خلال مرحلة زمنية مزدحمة بالأحداث والتحولات والمطامح والأحلام.

ومن قبل زمان العمدة الشلبى بزمان وزمان حكم الكفر عمد أشكال والوان، ولكل عمدة حكاية ورواية وسيرة وشهود، تنفتح السيرة فيتسابقون على تذكر ما كان وما جرى للكفر وناسه على أيام العمدة فلان ابن فلان الفلانى، وقد يحلو للواحد منهم أن يكمل الحكاية للآخر فلا يغضب أو يعترض أو يصحح فى تواريخ الأحداث ودلالاتها، كأنما تحولت كل سيرة فى ذاكرتهم إلى كتاب مفتوح ومحفوظ للكل، يصدق من قال قبلنا أن البنى آدم سيرة، ينتهى العمر وتزول النعمة وتضيع الهيبة والثروة وربما ينقطع دابر الخلفة ولا يتبقى غير السيرة، والناصح الناصح هو الذى يفهم ملاعيب الدنيا ويحتاط منها، والغشيم الغشيم هو الذى تفتنه المظاهر فيفلت منه الزمام، تندفن سيرته وهو حى فى قلوب الناس وعقولهم، وإذا مات ينضاف لاسمه صفة أو صفتان ذميمتان وينتهى الموضوع بعد فترة تطول أو تقصر تجلده خلالها وتلسعه الألسنة النمامة فتسودُّ الأسود والرمادى فى حياته وتطول المساحات البيضاء أيضا، وربما يكتفون إذا نبههم عاقل بأنه

بـعد سقـوط البـقرة تكثر السـكاكين الحامية والباردة على حد سواء فيتنهدون بسماحة ويستغفرون عن ذنوبهم وذنوبه.

أنا نفر فى الهامش الساكت من كفر عسكر، اسمى فلان الفلانى ابن فلان الفلانى وفلانة الفلانية، ربما كنت معدودا ومحسوبا لأننى انولدت فيه، افترشت أرضه وتغطيت بسماه، من خيره حصلت على رزقى وعشقت ناسه وبناياته ومواشيه وطيوره وأرضه البراح وزمام غيطانه المزروعة بالخير والناقص فيها الخير، وربما تكون إرادة المولى جلّ وعلا فى سماه هى التى اوحت لى بأن أكون راوياً لكم من غير ربابة، يحكى لكم سيرة العمدة الشلبى وسيرة الكفر فى أصعب أيامه، وربما أكون قد أوهمت نفسى عندما ركبتنى الفكرة ذات مساء عسير قاومتها خلاله ونفضتها عن نفسى لكنها غلبتنى وركبتنى فى غفلة منى، فصرت ولا مؤاخذة مثل الحمار المركوب بالمقلوب وقد طوع نفسه وتآلف مع من اعتلى ظهره، ولا بد أننى ركبت حمار حياتى بالمقلوب فانكتب على أن انظر إلى الأشياء بعد حدوثها أو بعد الأوان المضبوط، أراها وهى ترمح منى وتنفلت لحظة بلحظة دون أن أمتلك القدرة على إيقاف الحمار أو التحكم فى مساره لأننى انمنعت من مسك اللجام، لكننى برغم كل المكابدات كنت أنعم بقدرتى على تأمل الأشيـاء على مـهل وقـد انفـردت أمـامى صـور الناس والبنايات والمسافات والأشياء، صحيح انها بينما كانت تتباعد كانت تنضاف إليها أجزاء جديدة، لكنها تبدو ثابتة ومفتوحة فى ذات الوقت، وكان يحق لى أن أدقق النظر إلى الخفيرين السائرين بأمر حضرة العمدة وراء الحمار يحرسانه ويحرسانني وقد حمل كل منهما سلاحه على كتفه متباهيًا بتبعيته للحمار ، تتداعى الناس بكسل للفرجة على الجرسة وفى عيونهم تكذيب فاتر لم يصل إلي حد الاعتراض، كانت خطوات الحمار منتظمة ورتيبة وحسنين المندهش يحدي بآلية للعيال ويردون عليه لتكتمل مراسم الجرسة، هل كنت راكب الحمار بالمقلوب فعلاً أم أنها كانت مجرد تهيؤات وخيالات شاغلتنى أو شغلت ذاكرتى؟ ربما أكون قد توهمت وربما أكون بالفعل ركبت حمار الجرسة بالمقلوب أو كدت أركبه. كل هذا لا يهم الآن، والذى يشغلنى هو تلك الحقيقة المؤكدة والتى يلزم أن أبوح لكم بها ولنفسى فى ذات الوقت: لقد ركبت حمار حياتى نفسها بالمقلوب، سبحت عكس التيار فخسرت مكاسب وكسبت روحى، وتبدى لى فى ساعات التجلى أننى اخترت أنسب طريقة لركوب الحمار، ولأنه لكل كفر من كفور هذه الدنيا الواسعة طريقة تليق به وتناسب ناسه، فقد كان على مع ناس كفرنا أن نكتشف أنسب الطرق للحياة فى الكفر الشلبى والزمن الشلبى والناس الشلبى بالعمدة الشلبى.

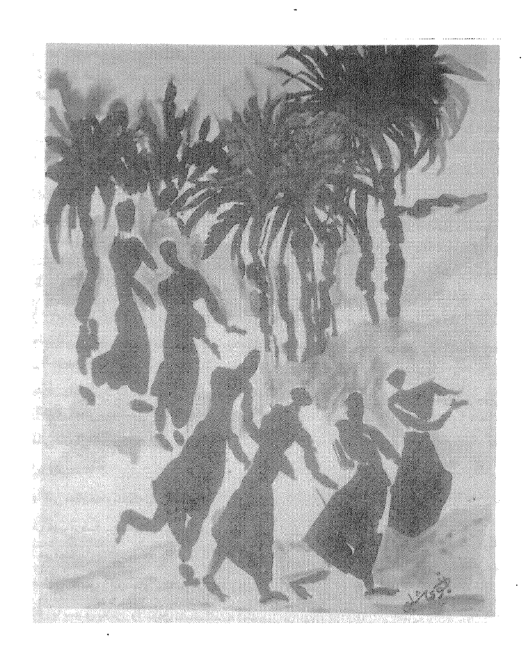
يرجع مرجوعنا لمسألة ركوب الحمار بالمقلوب لأنها أساسية، ربما تكون مساوية للكلام بالمعكوس، الكلام الهادئ الناعم المؤدب الذى لاغبار عليه ولا اعتراض وقد انعجن بالفعل الخسيس الغادر الخوّان، شىء يشبه حضن الثعبان الشراقى الأزرق أو غش اللبن والعسل والسمن أو الشهادة الزور التى تطيّر الرقاب، طيب، إذا كان كل شىء أمامك مقلوبا فكيف تركب أنت حمارك بالمعدول؟ ربما يكون من الأفضل والأنسب أن تركبه بالمقلوب، صحيح أن الحمار سوف ينعم وحده برؤية الدنيا معدولة ومفتوحة أمامه فيعبر الكبارى أو يتخطى التراكيب والقنوات الضيقة أو ينحنى مع الطريق إذا

انحْنى وقد يتمكن من تحاشى جذع شجرة أو نخلة أو حافة مصطبة، وأنه بالقطع سوف يتمكن من التباعد عن معجنة طين تختمر على مهل جنب جدار أو حرف مدار ساقية أو سلاح محراث، ،كل هذا مطلوب من اى حمار فاهم وظيفته، بل أنه وصل إلى علمى أن كل حمير الدنيا لا تملك أن تفعل معكوس ذلك، مستحيل يا سادة أن أتخيل أو يتخيل أى واحد منكم حماراً يمشى بالمقلوب أو بالمعكوس، ذيله إلى الأمام ورأسه إلى الخلف منها، لكن الإنسان يستطيع أن يمشى بالمقلوب والمعكوس، يتكلم بالمقلوب والمعكوس ويعيش حياته كلها بالمقلوب والمعكوس لأن للضرورة أحكام، حسناً، سوف نسلم أمرنا لله ونبوح بما كان يوم أن ركبت الحمار بالمقلوب تنفيذا لأمر أو من غير أمر حضرة العمدة الشلبى العارف أننى انظلمت ظلم الحسين فى زمنه، لو كان الأمر أمره فعلا فقد عملها ليكسر نفسي ويذلنى أمام ناس الكفر لغاية فى نفسه أخفاها وداراها عنى عمراً طال بطول عمرى الذى يساوى عمره إلا أقل القليل وأكون قد خسرت العمدة الشلبى الذى استعان بالأعوان الغرباء عن كفرنا فبدلوه وغيروه الى الحد الذى شككنى فى أنهم رسموا تقاطيعه على شخص آخر غيره وألبسوه ثيابه وأنطقوه بلسانه وصوته أو أنهم على الأقل دسوا فى مسامعه الدسائس التى بدَّلته بحسب ما يروقهم، فى السابق كان يسأل ويستفهم ولا يخجل من إعلان عدم معرفته بالأشياء التى لا يعرفها، لكنهم بالقطع أوهموه بأنه صار يفهم فى كل شىء، وربما أقنعوه فى غيابى أن الإهانات والتجريس وقطع الأرزاق هى أفضل الطرق للتعامل مع من عرفهم وعرفوه فى الزمن الفائت، كأنما انبنى فى غفلة منه ومنا جدار عال من عدم الاطمئنان أو الارتياح بيننا وبينه ولو أننا كنا قد عرفناه عن قرب فى طفولته وصباه وصدر شبابه فانفصلنا ووصلنا إلى فقدان الثقة وقلة الود، ثم انحدرنا إلى حالة من حالات الخلاف واحتمالات المواجهة.

أعرف أن أعوانه من ناس الكفر كانوا يقولون عنه كلاماً مغايراً ومعاكساً لما يرددونه عنه بعد أن استتب ووصل الى عمادة الكفر. لكن هذا هو شأن الأتباع والأعيان دوماً، مثلهم مثل من سبقوهم فى كفرنا وكل الكفور المجاورة من أتباع العمد والمشايخ والأعيان وأعيان الباشا المأمور فى المركز وكتبة المحكمة والشهر العقارى والصحة، وكل هذا مفهوم ومعمول حسابه وجائز أيضاً، إنما أن أتحول أنا إلى هدف فهو ما لم أكن أنتظره منهم أو منه وأعمل له حساباً، ربما كان من الأنسب أن يتباعدوا بمكائدهم عنى لأننى برغم كل ما كنت أعرفه عنه وعنهم عشت فى حالى، تناءيت عن المشاكل وقفلت باب دارى باختيارى فى أحرج الأوقات ظنا منى أن فى السكوت حكمة لأنه عندما تتساوى قوتان متنازعتان على الغنائم فعلى العقلاء أن يتباعدوا عن كفتى الميزان الوهمى حتى لاترجح الكفة الظالمة موهوما بأنه لا يصح في نهاية المطاف إلا الصحيح، ولا بد أن فكرتي كانت مغلوطة لأن الحق الساكت ينداس بنعال الكذب المطلوق المحبوك الثرثار، ولأن أمثالى ممن فقدوا السطوة والعزوة والمال فقدوها بالسكوت والتخاذل أمام مراوغات الخبثاء، لأن الضعف اختيار أحمق بإرادة من يتباطئون أو يتكاسلون بينما تدور عجلة الأيام بسرعة البرق، لكنها على أى حال حسرة فى غير أوانها لأن الأموات لا يرجعون ولأن من اندفن تحت رماد الأيام البليدة قد اندفن، لكن الأراضى ولَّادة ولا بأس أن تراودنى رغم القهر وزحمة الكوابيس أحلام وردية فى مستقبل الكفر وعياله.

أعرف أن كفرنا مجرد واحد من كفور وقرى الناحية وكافة النواحى المتناثرة على امتداد الوادى والدلتا، وأن بلدنا نفسها مجرد بلد متوسط المساحة على خريطة الدنيا الواسعة لكننى أحبه وأعشقه وأشعر فى ذات الوقت بأننى قصرت فى حقه، لا أدرى كيف لكننى قصرت، وربما يكون ذلك بسبب الكسل والقعود الساكت مدة فى الهامش، ولعلنى أرغب فى التكفير عن ذلك السكوت بإرادة البوح التى لا يحدُّها حد، وبالطبع سوف أبوح بما تسعفنى به الذاكرة الكليلة والنظر الضعيف، فسامحونى إذا بحت بأشياء لا تليق أو تخفّت عنى أشياء، وسوف أدارى عنكم اسمى فما أهمية الاسم بالنسبة لمن يريد أن يعرف سيرة كفر من بين مئات الكفور التى تتباعد وتتقارب؟ قد يكون الاسم علامة، لكن العلامات تتكرر وتتشابه، وقد يكون الاسم رسماً وملامح ووظيفة أو دلالة على زمن بعينه، ولكننى أشعر أننى كنت رسوماً وملامح ووظائف فى شتى الأزمنة، كنت حاكماً ومحكوماً وكنت فارساً جسورا يحمل الرمح أو فرساً بلجام، وعشت أزمنة فى نخلة بلح أو جذع شجرة توت أو فرع جميزة من أيام الفراعين، ولابد أننى عشت مرة فى قلب بقرة جباها مملوك ظالم من فلاح مقهور ثم استدار ليبيعها لفلاح آخر بدينارين من ذهب أخذهما ودسهما فى سيالته ثم طعنه بحد السيف فى ظهره ورطن بلغة غريبة غير مفسرة، ولابد أننى كنت هناك فى زمام نفس الكفر أيام الفرس والرومان على هيئة قط أسود أو نمس أو كنت ثعلباً مطلوقاً فى براح الغيطان يقطع الطريق على الغرباء، لابد أننى انعجنت فى كل شىء وكل وقت وأننى عشت قبل هذه الحياة عدّة حيوات أو انه تهيأ لى أننى مارست الظلم وكابدته بحسب مكانتى فى كل زمان، فرحت من نخاع قلبى وحزنت الى حد اليأس من الدنيا فانتحرت مرةً، شبعت وجعت وعشت مستوراً، كنت حاكماً فظاً ركب على أكتاف الناس وجزءا من هامة محنية لتابع بارع فى التملق ومدح من لا يستحقون المديح، شعرت بالغرور فتكبرْت ثم تواضعت إلى حد التدنىّ، تخابثت وتساذجت وتذاكيت وتغابيت فحيرت سادة الزمام، كنت فى تلك الأزمنة فى طين الأرض وحيطان البيوت وأساور البنات وأحجار الطواحين ومدارات السواقى وحبال الشواديف وأخشاب الطنابير وكل شىء فى كفر عسكر أو هكذا تبدّى لى فى كل ساعات التجلى النادرة التى كانت تراودنى فى أحلك الأوقات وأكثرها إشراقاً. وأحسب انه يحق لى اختيار ان أكون معلوما بالاسم والرسم والزمن المعاش أو مجهولا ومتوارياً بإرادتى ربما حذراً وحماية للروح وقد دخلنى الوهم بأن حماية العمر فى زمنى تستوجب الكتمان بينما رغبتى تستدرجنى للبوح بما لم يكتشفه غيرى وما اكتشفوه، وربما تصلكم هذه السيرة فى زمن العمدة الشلبى أو أى عمدة آخر يأتى من بعده، وربما يتضح لكم أنها تتشابه مع غيرها من سير القدماء فى كفرنا أو البلدان البعيدة أو أنها تختلف، لكنها حاصرتنى وأوجعتنى وأجبرتنى على تسجيلها رغم اختلاط معالمها وهى تتبدّى فانشغل بترتيبها ولا تسعفنى الذاكرة، فقلت لروحى إنه يلزم على الأقل أن انظم اختلاطها غير المنتظم، جزء من المسألة كان عنادا واختبارا لقدرتى والجزء الآخر كان اعتمادا على قدرات الناس فى كفرنا على فهم المقاصد والمعانى وهى طائرة.

ولابد أننى سوف أحدثكم بإرادتى أو غصبا عنى عن كفرنا الساكن شط ترعة ممدودة من رياح مائى متفرع من نهر النيل الأبدى قبل أن يتوزع على الفرعين.



صلوا على سيدنا النبى.

أول ما وعيت لروحى رحت لكُتاب الشيخ درويش وكنت أقلد العيال الصغار الأكبر منى وبعسر كنت أنطق الكلمات، وقبل أن أحفظ الفاتحة جاء يوسف وجلس إلى جوارى، يتعثر مثلما أتعثر فى نفس الكلمات حتى فتح الله علينا وانفكت عقدة اللسانين وحفظنا قل هو الله أحد، ولابد أن أبى فرح بى فاشترى لى صندلا له جلد أحمر ونعل بنى كنت أخلعه بأدب قبل أن أجلس وسط العيال على الحصير المفروش فى نصف مساحة القاعة، وعندما كان الشيخ درويش يصرفنا كنت ألبس صندلى وأنا فرحان بينما العيال يتحسسونه بإعجاب، وكنت عندما تبتعد أياديهم عنه أقوم وأرمح فى اتجاه دارنا والعيال تمسك فى ذيل جلبابى وتهتف:

يا وابور يا مولع.. حط الفحم وأنا أقول لك ولع.. حط الفحم.

لكن الولد يوسف غافلنى مرة وداس على نعل فردة الصندل اليسرى فانقطع السير الجلدى وانفصل عن نصف النعل فانخلع، توقفت لعبة القطار وانصرف العيال فبكيت بينما كنت أحمل الفردة المقطوعة وأنا أدخل دارنا وكانت أمى تخبز فأسكتتنى ثم أخذتنى وراحت إلى دار فرحانة أم يوسف وعاركتها لكن أم يوسف لم تسكت إلا عندما جاء أبو يوسف حلاق الحمير وطيب خاطر أمى بعد أن شتم فرحانة وقال:

- يا ستى داحنا قرايب.. ويأمر الله لما ربنا يسهل أجيب له صندل غيره.

خجلت أمى من نفسها ورجعنا للدار، ليلتها بتُّ حزيناً من غير عشاء لأن أمى وبختنى على الإهمال وعدم المحافظة على صندلى الجديد، بعدها صرت أذهب إلى الكتاب حافياً مثل بقية العيال.

ولابد أن وقتا طويلا كان قد انقضى قبل أن يأتى أبو يوسف حلاق الحمير إلى دارنا ويجلس إلى جوار أبى فى المندرة يشرب الشاى ويخرج من «سيالة» جلبابه صندلا أزرق وينادينى:

- تعالى - تعالى قيس الصندل ده..

- لا يا ولد...

قالها أبى فطاوعته وسمعته يكمل بغضب:

- مش عيب برضه.. ح نقبل العوض يا أبو يوسف، لبسه لابنك.

- ما هو أصل..

لا أصل ولا فصل.. إنت جاى تشتمنى فى دارى؟..

- بلاش يا سيدى بلاش، ولا تزعل نفسك ألبسه ليوسف.. بس تبقى انت راضى ومرتاح.

وتغير الكلام وما عادت حكاية الصندل تشغلهما بعد أن أعاده أبو يوسف إلى سيالته وأنا حزين.

فى الصباح التالى جاء يوسف إلى الكتّاب بصندله الأزرق الجديد وجلس به ملبوساً فى قدميه على حصيرة الكتّاب حتى رآه الشيخ درويش فشتمه وأمره بخلعه حتى لا ينجس الحصيرة الطاهرة، وأضاف بغضب:

- ولابس لى صندل فى رجليك؟ يكونش أبوك بقى من الأعيان يا ولد؟ اترزع اقعد وخليه يفوت على بعد صلاة العصر.

كدت أشكى للشيخ درويش مرة أخرى لكننى لم أفعل، وكدت أحكى له عن رفض أبى للصندل الأزرق عوضاً عن الصندل الأحمر لكننى خجلت من نفسى ولم أنطق بحرف، وعندما صرفنا الشيخ درويش لبس يوسف صندله الأزرق وعمل من نفسه سائقا للقطار والعيال تمسك فى ذيل جلبابه وتهتف بنفس الغنوة التى كانوا يغنونها ورائى، طالبونى بأن أتعلق بذيل أى جلباب لكننى لم أفعل واكتفيت بالبكاء.

لكن بداية العمدة الشلبى غير بداية سلمان شلبى، وحكاية العمدة الشلبى غير حكاية سلمان شلبى، ولابد أن نهاية العمدة الشلبى غير نهاية سلمان شلبى، صحيح أنهما شلبى لكنهما يختلفان، ولم أكن وحدى الذى اكتشف ما بينهما من فروق أو اختلافات، لأنه فى كفرنا الساكت من زمن الطوفان يبرع الناس فى التمييز بين الطبع والعادات والأهداف والألوان فى أشد مناطق التداخل تداخلا، صحيح أن الأكثرية تكتفى بالمعرفة والفرجة من بعيد لبعيد وكأن الأمر لايخصهم فى شىء بل أن البعض منهم يتطوع أحيانا بالنصيحة لمن يهمه أمره لكى يسكت أو يكفى على أخطر الأخبار «ماجورا» ابتعادا عن الشر إن كان البوح بالأسرار يضعهم فى سكة الخطر، وغالبا مايسكتون أو يتنهدون أو يتأفف الواحد منهم فيفرغ صدره المنفوخ بالهواء الفسدان، وقد يتوهم أنه ارتاح وشفى روحه بروحه، لكن الدنيا لاينصلح حالها بالسكات، ولاينصلح حالها بالكلام، فالكلام مثل التنهد والتأفف وإخراج الهواء الفسدان من الصدور.

سامحونى لأننى سوف أدخل معكم فى سراديب مخفية ومحفورة فى الذاكرة بمناسبة حكاية العمدة الشلبى ونهاية العمدة الشلبى الذى لاتجوز عليه غير الرحمة، أنتم تعرفون حكاية البيضة والكتكوت طبعا، هى لغز محلول لكنه باق دائما لإثارة الجدل، ترى لو أننى انولدت خارج زمام الكفر الذى هو كفرنا الذى صحوت للدنيا فوجدتنى مزروعاً فيه، ولو.. لو حدث وجئت فى زمن سابق أو زمن لاحق، هل كانت المصائر سوف تتبدل؟ طيب، لو كنت رحلت وتركت حدوده ورائى وعظام الأجداد فى مدافنهم والأحياء فى مشاغلهم ومشاكلهم فلم أشهد بعينى رأسى ما شاهدت فهل كنت أشهد من غير مشاهدة؟

أعرف أننى انولدت فى الزمن الفائت، وأننى بحساب الزمن الفعلى طرح الزمن الفائت، وأننى بحسابات البعض راحل عن دنياكم فى الأجل المحتوم الذى هو قريب قريب، لكننى برغم فوات كل هذه السنوات التى عشتها أحسب نفسى على

الزمن الآتى، كأننى صبى أهوج أو شاب طائش مدفوع برغبة جهنمية لكشف ماهو مخبوء فى الذاكرة من تفاصيل الزمن الشلبى، كأننى أجلت حياتى نفسها لحين الانتهاء من رصد الأحداث وترتيبها أو لملمتها فى خيط واحد لحساب الأبناء والأحفاد، كأننى إذا قلت شهادتى أستحق أن أعيش بينما العمر بكل الحسابات قد أوشك على الانتهاء، ولابد أن ذلك الزمن الذى انتظرته راوغنى وضللنى وفر منى فلم يطلع نهاره بعد، فهل أكتفى بأن اربط الماضى بالحاضر وأظل أحلم حتى النفس الأخير فى عمرى بصورة المستقبل الذى راهنت عليه بعمرى وخسرت الرهان؟ ألم أقل لكم إنها مثل حكاية البيضة والكتكوت؟

قالت جدتى لأبى مرة عن واحد من عمد الكفور المجاورة لكفرنا:

ـ قالوا ناوى يتوب ويحج ويزور قبر النبى مصدقناش، كان قتال قتلة وخباص وظالم وكانت سيرته فى كل الناحية مهببة بهباب الغرض، سافر ورجع وقابلوه الخلق بالطبل والزمر والنقرزان، الناس فى البلد دكهت صدقت إنه تاب وانصلح حاله، لكن عدوينه وبهايم عدوينه ماتوا ورا بعض ورا بعض ورا بعض، الخلق هناك قالوا إن ربنا رضى عليه بعد ما تاب وحج وإن موت عدوينه علامة من عند المولى على إنه قبل توبته وهداه، لكن الله يرحمه الشناوى جوزى كان شغال فى الصحة فى البندر، حضر غسل واحد من الخلق دول قال دا ميت مسموم وبلّغ، الدنيا انقلبت وطلعوا الأموات م التراب وكشفوا على رمم البهايم المرمية على صرف المصرف لقوهم صحيح كلهم مقتولين بالسم، ناس من أهالى الأموات اتهموا العمدة وانمسك وثبتت التهمة عليه، لكن ضحك ع الحكومة الهبلة أياميها وحلف ع المصحف إنه ح يتوب، الحكومة والست مع العمدة وطلع م المحكمة براءة زى مابتطلع الشعره الناعمة م العجين، وفضلنا فى كفرنا نسأل ازاى السم ينباع فى بلد النبى المرسل فى موسم الحجاج؟

ظل سؤال جدتى لأبى يطن فى آذانى ويبحث عن الجواب فلا يجده أو يسمعه، عجزت الكتب التى قرأتها عن تقديم الجواب الكافى الشافى، وعجزت أنا الذى راهنت على المستقبل وحسبت نفسى على المستقبل عن الوصول إلى شط الجواب للسؤال القديم القديم من أيام جدتى، وهل يخيفنى ويعوق حركتى ويلجم لسانى ما قالته جدتى عن مصير جدى الذى اكتشف وكشف المستور فما حماه الكشف من نهاية محزنة:

ـ رجع ياحبة عينى مايل ووشه مزرود زى الكبدة الفسدانة، قاللى عملوها فىّ الكلاب، حطوا لى السم فى كباية الشاى وانا فى مكتب الصحة جنب مفتش الصحة، طالونى وطلعوا لى لسانهم وقالوا لى موت ياحمار قبل ماتفهم بقية الملعوب، ياريتنى فهمته وعرفته كله، دانا كنت لسه ح ادخل من عتبة الباب، كنت لسه ح ادخل من عتبة الباب، قالها مرتين وطب ساكت سكتة الموت، وانا يومها من حرقتى لطمت وندبت وشتمت الحكومة اللى بتوالس مع الأكابر وقلت اشوف فيهم يوم ولسه ماشفتوش، لسه ياضناى ماشفتوش.

عيبى وعيب كل ناس أسرتى أننا عشنا فى منطقة النصف التى هى بين بين، بين الفقراء الفقراء والأغنياء الأغنياء، انصاف أفندية وأنصاف فلاحين، يذهب الواحد منا إلى وظيفته فى الصباح ويرجع بعد الظهر لكى يرعى أرضه الموروثة عن جدود الجدود، نرمح وراء الدنيا الدوارة لنفهم ونفسر ونبوح بما تعلمناه، فينا المهندس والمدرس والمحامى وكاتب الحسابات، فينا الحكيم وشاعر السيرة النبوية ومأذون الناحية وفينا وفينا، لكننا جميعا لم ننفصل عن فلاحة الأرض، يسافر الواحد منهم مثلما كنت أسافر إلى البندر وأعود لأشق على الأرض وأرعاها لتبقى حبلاً مجدولاً يربطنى بالكفر وناسه، لكننى صحوت ذات صباح لأجدنى عند الحافة قابلا للإزاحة أو الزحزحة من مكانى فى منطقة النصف المستور المحترم الذى يسبق اسمه لقب الأستاذ، ولم أكن وحدى، كان كل من هم على شاكلتى قد تبدلت أحوالهم، البعض منهم صعد وعلا نجمه وصار من جلساء العمد والمشايخ والمأمور وأكابر البندر والبعض الآخر انحدر وتدحرج وصار لايملك من زهو الزمن الماضى غير لقب الأستاذ يقولونه على مضض وكأنما عن غير اقتناع وقد يتجاسر البعض وينادى الواحد منهم أى واحد منا باسمه مجرداً من أى ألقاب، ولقد سألت نفسى فى ذلك الصباح إن كانت أسرتى وأمثالها قد تبددت أو تلاشت أو ذابت أو انشطرت على نفسها شأن كل شىء يقبل الانشطار؟ وجاوبت نفسى بنفسى أنه احتمال قائم أن أكون وحدى الباقى فى منطقة النصف نصف، باختيارى الحر. وبرغبتى أبقى حيث كنت، ربما لأنه من الضرورى أن يكون لكل ناس فى كفر جماعة تعيش فى منطقة النصف نصف، ولابد أنه دماغى المفلوت منهم ومنكم هو الذى أوحى لى بأن أظل فى مكانى ومكانتى، هى منطقة مهجورة بفعل فاعل أو مجموعة فعلة لكنها لازمة مثلما أثق بأننى لازم وضرورى مهما كانت المكابدات، ربما تحرك وجودى فى نفس المكان بعض الأدمغة الكسلانة أو لايتحرك أحد فأظل وحدى منفياً ووحيداً رغم الزحام من حولى، ومن داخلى سمعت صوتها يهمس لى بنفس النبرات الواثقة التى أعرفها:

- انت ابن بكرة.

تلفتُ حولى فلم أجدها، لكن صوتها لم يكن وهماً ولا خيالا ولا خبلا، كان صوتها الذى عايشته زمنا يحوطنى ويكرر العبارة عدة مرات وكانت أنفاسها الهادئة تقترب وتقترب فأحسها وأشم رائحتها وأوشك أن أفرد الذراعين لأتلقاها بين أحضانى لولا بقية من عقل يحذرنى من المجازفة بفعل يتنافى مع ما تعيه الذاكرة ويصدقه العقل.

كانت جدتى لأم من الناس الشلبىّ، لكن أمى نفسها لم تكن منهم، وبالمثل أو على العكس كانت جدتى لأب من الناس العوف لكن أبى لم يكن منهم، ولابد أننى حملت فى داخلى بقايا البذرتين، أستحضر الواحدة من بقايا البذرتين فأدنو من الشلبى أو العوف بحسب الحالة أو اتباعد، أشعر بالإعجاب أو الاستنكار أو الدهشة لكننى أبقى فى منطقة التوازن عارفاً حقيقة أمرى ومحافظا على هويتى، قرابتى بعيدة وتسمح لى بأن أفكر بحياد ودون تعصب لأى منهما، كانت جدتى لأبى

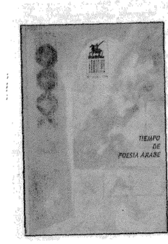
ابنة عم آخر عمدة من الناس العوف، صحيح أنها لم تكن ابنة عمه الشقيق لكنها كانت فى مقام بنت العم، رأسها برأسه فى الزمن الذى كانت تراعى فيه صلات الدم والرحم ويحترم الناس الأصول ويعرفون العيب، ولابد أنه كان عمدة الكفر فى أيام الملك فؤاد الأول بعد حصوله على لقب ملك بأمر الإنجليز، يقولون إن المرحوم سيد حسنين عوف كان على رأس قائمة المرشحين للحصول على رتبة البك، فأشاروا عليه بأن يذهب إلى السراى الملكى ليسجل اسمه فى كشوف المهنئين ويتقدم بهبة أو هدية تليق بالمقام العالى للملك فيناديه بالاسم مشفوعا بالرتبة، وساعتها يصير من زمرة البكوات رسمياً، لكن الرجل كان له عقل غير عقول ناس كفرنا، ولابد أنه عرف أن المسألة من أولها مبادلة مضمونة المكسب لكل من لانت رءوسهم وقبلت أن تنحنى للأسياد الكبار مرة ثم ترتفع بقية العمر على أولاد الناس الذين ولدتهم أمهاتهم أحرارا فصاروا بفعل السخرة والكرباج والأعوان الظلمة فى حكم العبيد، هل كان ابن عم جدتى يبحث فى أركان الكفر أو الناحية أو كل البلد عن العدل المستحيل؟ وهل كان بحق مثلما يؤكدون مالكا لزمام نفسه ومتحكما فى نزواته أم أنها مبالغات؟ سيرته المروية تحكى عن رجل من صلب رجل، رأيه من دماغه وغاية مناه أن يحكم بالعدل الممكن فى أركان الكفر الصغير الصغير، يقولون إنه قبل أن يحدث له ماحدث فى أواخر أيامه انصف مظلوما لجأ إليه يشكو ابن عم العمدة نفسه فلم يتردد فى أن يطلب عبد القادر عوف ويوبخه أمام الناس ويفرض عليه إعادة الحق للمؤاجر المظلوم فامتثل واستجاب، يقولون إنه خرجت من القلب دعوة المظلوم تطلب للعمدة دوام الفضل وطول البقاء، لكن أبواب السماء لم تستجب لدعوة المظلوم هذه المرة، بل أن الدعوة بطول البقاء انعكست وتحولت إلى حش الأجل المباغت، لايدرى أى الناس ممن عاشوا إن كان موته المفاجئ قد سبقه تدبير من أعداء العدل وأنصار الظلم فى الكفر أو الناحية أم أن السهم جاء من البعيد البعيد الساكن فى سراى الملك عن طريق أى واحد من الأعوان الأتباع الذين انحنت هاماتهم من كثرة السجود وحصلوا على الرتب والألقاب وزينوا صدورهم بالأوسمة والنياشين.

قصيرة هى أيام الفرح فى حياة ناس كفرنا، ولولا قدر كبير من الإيمان الراسخ فى القلوب ومقدار أكبر من الرغبة فى تخطى مصاعب الأيام ما تمنى إنسان فى الكفر أن يطلع عليه صبح جديد، ولابد أن ناس كفرنا غير كل ناس الدنيا، ذلك أنهم رغم الهم الكابس على الصدور يبحثون عن الضحكات ويزرعون من حولهم أسباب الفرح، يتعلقون بالأوهام ربما، لكنهم يقدرون على الاستمرار، يتكاثرون ويتوالدون ويكابدون ويزرعون النبت الجديد، من فى كل الدنيا شاف ماشافوه واستمر فى الحياة؟ من داست قلوبهم سنابك الغدر والخيانة وانغرست فى صدورهم حراب الهمج من كل جنس ولون وظلوا يتنفسون؟ يتحدثون ويتباهون عن أمثال العمدة العوف الذى فات على الكفر زمنا، وعد الخلق فيه بتحقيق بعض العدل فحفظوه واحتفظوا باسمه على ألسنتهم، بقيت سيرته وما نساه من رآه أو سمع حكايته أو تحدث إليه فى أمر من أمور الكفر واستفتاه.

زمن الشعر العربى

كتاب جديد للمستعرب الاسبانى
بدرو مارتينيث مونتابث

يلعب المستعرب الإسبانى الكبير بدرو مارتينيث مونتابث دورا هاما فى التعريف بالأدب العربى المعاصر من كافة جوانبه، إضافة إلى جهده الكبير الذى يبذله دائما سواء فى داخل الحرم الجامعى والعمل الاكاديمى، أو على المستوى الاعلامى لطرح القضايا العربية المعاصرة فى وقت تتنصل فيه الأجهزة الاعلامية والدبلوماسية العربية من هذه القضايا، بل وتعوق أحيانا عمل مثل هؤلاء الذين يحاولون خدمة قضايانا، ولكن منطلقاتهم لا تتطابق التطابق الكامل مع طروحات السياسة الرسمية للسفارات العربية المنتشرة فى العالم لتكون صوتا اجوف يردد كلمات «الزعيم» أو «القائد الأوحد»، حتى لو كانت هذه الكلمات تتنافى مع الخطاب الإعلامى الصحيح، لأن السياسة العربية كما تعودنا دائما، لا ترى ما هو أبعد من المكان الذى ترى فيه قدميها، وتعيش التعليمات الآنية وتلغى العقل الذى يمكن أن يستفيد من الإقامة فى تلك البلاد ليتعلم خطابها السياسى والاعلامى، فيحادثهم باللغة التى يفهمونها ويصل إلى عقولهم وقلوبهم عن الطريق الذى اعتادوا التعامل معه، وكتاب «زمن الشعر العربى -TIEMPO DE LA POESIA ARABE الذى اشرف على اصداره وقدم له المستعرب الاسبانى الكبير يدخل فى إطار طريقته الخاصة فى تقديم



مختارات من الشعر العربى المعاصر المترجم إلي اللغة الاسبانية صدرت عن دار نشر الرصيف ARRECEFE بمدينة مرسية الاسبانية

العرب إلى القارىء الاسباني، مستخدما لغة الأدب فى أرقى مستوياتها وأروع إبداعاتها وهو «الشعر»، وكان للمستعرب أن يكتفى بما ترجمه هو شخصيا من قصائد لعدد كبير من ابرز شعراء العالم العربى، الا انه أبى عليه منهجه العلمى أن ينفرد بالكتاب وحده، فقرر أن يختار قصائد لشعراء ترجمها آخرون، ويرى أنها ممثلة للشعر العربى المعاصر، فقدم قصائد لعدد من الشعراء العرب ترجمها مستعربون أخرون مثل: كارمن رويث برافو وروسا ايسابيل مارتينيث ليو ولوث جومث جارثيا ومانويلا كورتيس وكلارا توماس دى أنطونيو ونييفيس باراديلا ألونسو.

وصدر المستعرب بدرو مارتينيث مونتابث هذه المختارات بمقدمة قصيرة، حاول أن يلقى من خلالها الضوء على هذه المختارات وليقربها إلى القارىء الاسبانى الذى يطلع عليها لاول مرة، دون أن يكون متسلحا بمعرفة واسعة بالادب العربى المعاصر، الذى بدأ الاهتمام به بفضل مدرسة الاستعراب الحديثة التى كان هو من اوائل الذين وضعوا حجر اساسها، بعد أن ظلت حركة الإستعراب الأسبانى مقتصرة لفترة طويلة على المخطوطات الاندلسية تحقيقا وترجمة.

واستخدم فى كتابة المقدمة مقولة شهيرة كتبها الشاعر العربى السورى المعروف نزار قبانى الذى قال يوما: اذا كان الاوربيون يرون ان كل الطرق تؤدى إلى روما فإنه بالنسبة للعرب فإن كل الطرق تؤدى إلى الشعر، وأشار بدرو مارتينيث مونتابث إلى أنه ربما امكن اعتبار هذه الجملة ليست سوى خروجا على المألوف، ويمكن تفسيرها العديه من التفسيرات، إلا أنها تبدو اعلانا مباشرا وبسيطا لقناعة عميقة، وشعور نقى، وكلاهما من الامور الثابتة والخطيرة فى التفكير العربى.

فالقليل من شعوب الارض وصلتها فكرة واضحة عن الشعر كما حدث بالنسبة للعرب، وقليل من الشعوب استطاعت أن تفهم الشعر بشكل جماعى وتمنحه بعدا ووظيفه عبقرية عامة وقومية ذات جذور بعيدة كالعرب، وقليل من الشعوب كان يمثل لها الشعر ابعادا روحية ومادية وعقلية وهندسية وعاطفية فى وقت واحد كالعرب، وفى قليل من الشعوب استطاع الشعر أن ينتزع ويفرض الاعجاب بشكل كامل وقوى كما حدث بالنسبة للشعر بين الشعوب العربية.

ويرى فى تلك المقدمة أن هذا ياتى من اعماق سحيقة فى التاريخ، حيث يصف احد حكماء العرب الشعر بأنه «فضيلة العرب»، ويؤكد مفسرا أن «الفضيلة» ليست الا ذلك الشىء الذى يزيد أى الذى يمكن أن يمنح للآخرين عن طيب خاطر وليس استعلاء عليهم، وفيما يعتبره ابن قتيبة «أصل علوم العرب» فهو كتاب حكمتهم ومرجع تاريخهم ومؤرخ وقائعهم والحافظ والمدافع عن ذاكرتهم، وهذه المختارات كتبت فى وقت لازال الشعر فيها كذلك بالنسبة للعرب على الرغم من كل المصاعب التى تواجهه، ثم يضيف إلى ماسبق، ما قاله الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى من أن الشعر هو «الجهاز التنفسى للعرب أى المعبر عن وجودها على قيد الحياة.

وليقرب فكرة الشعر ووظيفته لدى العرب يسوق المستعرب الاسبانى ما قاله نزار قبانى: «لو أننا اخذنا ابرة ومررناها تحت جلد أى مواطن عربى سوف يتدفق سائل سحرى، وهنا لا نتحدث عن البترول ولا أى مشتق من مشتقاته، أنه سائل اخضر، له شعلة ذهبية، لا ينطفىء ابدا، اسمه الشعر.

أن الشعر وليس البترول هو احتياطى العرب، أن العرب معروفون بالشعر، تماما كما أن هولندا مقرونة بالبحر، وكوبا بالسكر.

ويشير المستعرب الاسبانى أيضا فى هذه المقدمة إلى أن القصيدة العربية الممثلة فى هذه المختارات تعتمد طريقين اساسيين هما: اعادة تركيب اللغة وتشكيل الصورة.

ويؤكد بدرو مارتينيث مونتابث أن هذه المختارات ليست الا انعكاسا بسيطا لأفق واسع ومتعدد، ولذلك لابد من ايضاح شىء هام وأساسى، وهو أن احد المعايير الرئيسية لهذه المختارات أنها تتعامل مع الشعر المكتوب باللغة العربية الفصحى، وبذلك فإن الشعر العامى بلهجاته المختلفة يصبح خارج اطار هذه المختارات برغم أهميته، وأشار إلى أنه لم يخرج على قاعدة اختيار هذه المختارات سوى نص واحد مكتوب اصلا باللغة الفرنسية لشاعر مغربى فضل الكتابة بهذه اللغة وهى قصيدة عن الشاعر الاسلامى الاندلسى المرسى محيى الدين ابن عربى، وربما كان إختياره لها مرجعه أن هذه المختارات «زمن الشعر العربى» صادرة عن دار نشر تتخذ من «مرسية» مسقط رأس ابن عربى مقرا لها.

وهذه المختارات التى وضعها المستعرب الإسبانى تضم نماذج لشعراء من عدة اجيال وان كان هذا التعبير قد طبقه بشكل اكثر مرونة، حيث أن جميع هؤلاء الشعراء ينتمون جميعا إلى الاجيال الشعرية التى مارست ولا تزال تمارس الابداع خلال الاربع او الخمس عقود الأخيرة، وهى كما يقول قصائد شعرية حية بالمعنى المادى للكلمة، فاكثر الكتاب الذين تضمهم هذه المختارات لا زالوا على قيد الحياة، وليس من هذه المختارات سوى القليل جدا لشعراء رحلوا عنا والسبب الرئيسى وراء هذا الاختيار هو اهمية هؤلاء الشعراء واهمية شعرهم، وهم بالتحديد **بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وامل دنقل**، إضافة إلى انه حاول أن تكون جميع شعوب دول العالم العربى ممثلة فى هذه المختارات، فضمت قصائد لشعراء من جميع اقطار العالم العربى شرقا وغربا.

ضمت هذه المختارات أربعة واربعين شاعرا وشاعرة من جميع الاقطار العربية من المحيط إلى الخليج، فى مقدمتها شعراء كبار ذاعت شهرتهم مثل **أدونيس والبياتى وحجازى وعفيفى ونزار قبانى**، وآخرون ربما لم يأخذوا حظهم من الشهرة لسبب أو آخر، واهتم المستعرب الاسبانى بالصوت الشعرى الشاب الذى يرى أنه لا يقل أهمية عن الصوت الراسخ باعتباره ايضا صوت المستقبل، واهتم أيضا بالصوت الشعرى النسائى فضمت مختاراته قصائد لشاعرات مثل **فدوى طوقان** (فلسطين) **وميسون صقر القاسمى** (الإمارات) **ووفاء وجدى** (مصر) **وحمده خميس** (البحرين)، أما الشعراء المصريين الذين اختارهم لتضم قصائدهم هذه المختارات فهم: **صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد عفيفى مطر وحسن طلب وأحمد الحوتى ووفاء وجدى وطلعت شاهين**.

ويبقى أن نشير هنا إلى أن هذه المختارات صدرت بعد كتاب «زمن الشعر الإيطالى» حيث أن دار النشر تصدر هذه المطبوعات فى سلسلة تحاول من خلالها التعريف بالشعر العالمى غير المكتوب باللغة الاسبانية.

طلعت شاهين

مدريد - إسبانيا

فريدة مرعى

مناقشات على هامش
مهرجان الإسماعيلية التسجيلى الدولى الرابع

عاد مهرجان الإسماعيلية للسينما التسجيلية إلى الوجود. دبت فيه الحياة بعد غياب دام عامين. تم فض الاشتباك بين قسميه المحلى والدولى، فأضيف المحلى إلى المهرجان القومى للسينما الروائية، واستقل الدولى وأصبح مهرجانا قائما بذاته. لم يفهم البعض حتى الآن جدوى أو حكمة هذا الانفصال، ولم تسفر الأيام بعد عن نتائج هذا الانفصال إيجابية هى أم سلبية. ولاشك أن المحاولات التى بذلها المسئولون عن تنظيم المهرجان هذا العام حتى يخرج فى مستوى راق يليق به كمهرجان دولى هى محاولات تستحق التشجيع حتى ولو لم ينجح بعضها.

قدم المهرجان لمحبى السينما التسجيلية والروائية القصيرة جرعة مكثفة ودسمة. لقد شاهد الحاضرون أفلام العرض السينمائى الأول على مستوى العالم التى قدمها **الأخوان لوميير** فى «الجراند كافيه» فى باريس فى ديسمبر ١٨٩٥. كما شاهدوا أفلام **لوميير** التى صورت فى مصر عن مصر عام ١٨٩٧. شاهد المتفرجون ايضا أفلام **محمد بيومى**، أول مصور سينمائى مصرى، والتى اكتشفها المخرج الدكتور **محمد كامل القليوبى**، وقامت بعمل المونتاج لها الدكتورة **رحمة منتصر**، وكلاهما أستاذان بالمعهد العالى للسينما. تابع الحاضرون أحدث إنتاج الأجيال الجديدة فى عالم السينما التسجيلية والروائية القصيرة على مستوى العالم، كما تابعوا جهود شبابنا المصرى فى معهد السينما والمركز القومى للسينما. استمتع ايضا الجمهور بمشاهدة أفلام قديمة للمخرجين المكرمين: **قيس الزبيدى** من العراق، **وفؤاد التهامى** من مصر. فقد كانت فرصة للأجيال الجديدة والقديمة ايضا لمتابعة رحلة جهاد هذين المخرجين الكبيرين ومشاهدة أفلامهما مجتمعة.

قفزت على السطح وجوه مصرية كثيره جديدة وواعدة، قدمت موضوعات غير تقليدية، تميز منهم الشاب **سعد هنداوى** بفيلمه الإنسانى الرقيق «زيارة فى الخريف» الذى استحق إحدى الجوائز عن جدارة. واستمرت وجوه مألوفة ومثابرة فى عطائها الفنى، فشاهد الجمهور فيلما جريئا «صبيان

وبنات» للمخرج **يسرى نصر الله،** يناقش أحوال الشباب والعلاقات الاجتماعية والإنسانية بينهم، كما يتناول قضية الحجاب كما تراها المحجبات وغير المحجبات وكما يراها الشباب، وفيلم «رسالة من حجازة» يتحدث عن مشاكل الجنوب فى مصر ونقص المياه فيه وأحوال نسائه وأحلام شبابه المشروعة وطموحاتهم للمخرجة الدؤوبة المثابرة **نبيهة لطفى**. غابت وجوه تعود جمهور السينما التسجيلية على وجودها مثل المخرجة **عطيات الأبنودى**.

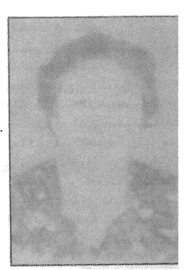
صوم العمر كله:

فى صبيحة الخميس ٢٧ يوليو كانت ندوة «السينما والتاريخ» التى أدارها الدكتور **محمد كامل القليوبى** وشارك فيها الأستاذ **عبد الحميد سعيد**. وفى هذه الندوة دار حديث كثير عن أرشيف السينما وعن التراث المصرى الذى لم تهتم به وزارة الثقافة حتى الآن. ونتيجة لهذا الإهمال فإن بعض هذا التراث قد ضاع إلى الابد، والبعض الآخر فى حالة سيئة، وفى طريقه إلى الضياع إن لم يتم اتخاذ موقف سريع لإنقاذه. شرح **عبد الحميد سعيد** للحاضرين الوضع الخطير الذى وصلت إليه حالة أفلامنا القديمة. كما شرح للمرة الألف محاولاته العديدة على مدى عمره الوظيفى، وخلافاته المستمرة مع المسئولين، إلى حد تحويله إلى التحقيق من أجل دفاعه المستمر والمستميت عن التراث السينمائى، ومطالبته الدائمة للمسئولين بموقف عملى للحفاظ على هذا التراث. كان الواضح من المناقشة أن كتابة التقارير والمذكرات لم تعد تجدى، وأن مقابلة المسئولين لم ولن تؤدى إلى شىء ملموس. طالب الدكتور **القليوبى** بتكوين جمعية خاصة لتحمل مسئولية الحفاظ على التراث السينمائى ما دام الاعتماد على الحكومة لن يوصلنا إلى شىء. وصادف هذا الاقتراح هوى فى نفوس السامعين، وكلهم من السينمائيين، وتم الاتفاق بالإجماع تقريبا على تكوين هذه الجمعية الخاصة التى ستتولى أمر الحفاظ على التراث.

فى مساء اليوم نفسه تحدث الاستاذ **سمير غريب** رئيس المهرجان عن نشاط الصندوق وعن خططه المستقبلية بالنسبة للسينما. وعن سؤال عما إذا كان فى خطة الصندوق أى شىء بخصوص أرشيف السينما، فوجئ الحاضرون الذين كان معظمهم حاضرا فى ندوة الصباح بإجابة مدير الصندوق فقد قال فى أسى إن التراث السينمائى فى حالة يرثى لها وأن لا أحد من السينمائيين يهتم، أصابت هذه الإجابة الحاضرين بالوجوم والحيرة. فما سمعوه فى الصباح يخالف ما سمعوه فى المساء بل ما يعلمه الجميع مخالف لهذه الإجابة. فالجميع تابعوا وعلى مدى سنوات طويلة جهود **عبد الحميد سعيد** وما قاساه وما عاناه من أجل هذه القضية. وليس هناك وزير ثقافة أو أى مسئول عن السينما لا يرقد فى أدراج مكتبه تقرير من تقارير **عبد الحميد سعيد** بخصوص هذه القضية. حتى الناقد **سمير فريد** الذى يشغل حاليا منصب مدير هذا المهرجان أهدى إحدى حلقات البحث التى يقيمها على هامش مهرجان القاهرة السينمائى إلى **عبد الحميد سعيد** إيمانا منه وتقديرا للدور الكبير الذى قام به هذا الجندى المجهول. فمن لديه الشجاعة لكى يرد الاعتبار لهذا المحارب القديم.

عدالة توزيع الفرص:

أشاد مدير المهرجان الناقد **سمير فريد** بأهم مميزات المهرجان فى نظره، وهو إعطاء الفرص للشباب. وهذا شىء جميل ونبيل ولا أحد يعترض بالطبع على أعطاء الفرص للشباب وإنما المطلوب هو عدالة توزيع هذه الفرص. وإذا كانت إدارة المهرجان قد حالفها التوفيق فى إعطاء الفرصة للناقدة الشابة **مى التلمسانى** بنشر كتاب باسمها



نبيهه لطفى

عن المخرج **فؤاد التهامى** بمناسبة تكريمه، فهذا لأن **مى** تمارس الكتابة منذ فترة وأصدرت مؤلفات وجاهدت وثابرت واعتمدت على نفسها وبهذا استحقت هذه الفرصة عن جدارة واستحقاق. القول نفسه ينطبق على الناقد **محسن ويفى**، فهو يكتب منذ زمن ويشارك بأبحاث فى مؤتمرات وله كتاب قيم مترجم أصدرته أكاديمية الفنون وبالتالى فهو يستحق فرصة نشر كتاب باسمه عن المخرج العراقى **قيس الزبيدى** بمناسبة تكريمه. ومن هذا المنطلق فإن إدارة المهرجان قد خانها التوفيق حين قررت معاملة الاختيار الثالث وهو **أحمد عاطف** معاملة مختلفة بإعطائه أربع فرص مرة واحدة وهو شاب حديث التخرج وليس له أى رصيد سوى مشروع تخرجه.

ثقافة عالمية أم أمريكية:

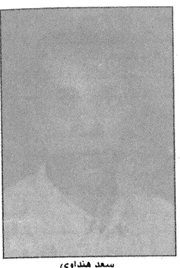
خصص مهرجان الإسماعلية يوم الخميس ٢٧ يوليو للاحتفال بالعيد المئوى للسينما. وفى إطار هذا الاحتفال قدم ندوة وعرضا حيا عن السينما والوسائط المتعددة.

قدم الناقد **مدحت محفوظ** ورقة فى هذا الإطار طبعتها إدارة المهرجان ضمن كتاب المهرجان، تتعرض الورقة لخلفية تاريخية وكيف تطورت التقنيات الحاسوبية وأثر هذا التطور على الفن السينمائى.

يتعرض الباحث لاتفاقية الجات التى تعتبر - فى رأيه - انتصارا

محمد بيومى - محمد محمود دواره-السيد حسن جمعه - حسن رجب الملوانى - محمد عبد اللطيف





سعد هنداوى

ليس له مثيل لوحدة وحرية الثقافة العالمية. فهذه الاتفاقية ستجعل العالم قرية واحدة بثقافة واحدة هى الثقافة العالمية. يطرح الباحث سؤالا جوهريا عن مستقبل الثقافات القومية وسط هذا التقدم التكنولوجى الذى لا مكان فيه إلا لعالم واحد ولغة واحدة وثقافة واحدة. وليس هناك فى رأيه إلا حلان: فإما أن تقبل هذه الثقافات القومية الانصهار والذوبان فى الثقافة العالمية الواحدة، وإما أن تصر على ما تسميه ذاتها وتراثها وتقاليدها، وهو ما يعنى التقوقع والخروج الطوعى من مسار التاريخ. ولا يكتفى الباحث بالمطالبة بهذا الذوبان، ولكنه

يطالب أيضا هذه الثقافات القومية بأن تعيد تقييم وتعريف الكلمات التى ربما أصبحت جوفاء أومجرد شعارات مدلكة للغرائز ومنها الوطنية والتقاليد والدور المجتمعى للدين والانتماء والشرقية والقيم الخاصة والثقافات والمحلية والتنوع واللغة الخالدة والتميز والقومية والتراث... الخ. وهى كلها (والكلام مازال للباحث) شئنا أم أبينا تعادل فى قاموس العصر الرقمى كلمة واحدة هى: التخلف. والباحث يعتقد أن هذه الكلمات أو الشعارات لم يعد لها وجود، وليس لها مكان أصلا لا فى المجتمعات المتقدمة التى قبلت بمبدأ الانفتاح، ولا فى المجتمعات النامية التى حققت قفزات سريعة فى العقود الأخيرة. ومن هذا المنطلق فإنه يصبح لا خيار أمام الجميع سوى هذا الانفتاح الثقافى المطلق لأن البديل المرعب هو الانعزال فى جزر مظلمة وعاجزة، تقنيا واقتصاديا وثقافيا، وسط محيط جلوبى حى مشرق وسريع الانطلاق.

فهل هناك حقا تعارض حقيقى بين التقدم التكنولوجى والاقتصادى وبين الاحتفاظ بالثقافة القومية؟ فى الواقع ليس هناك تعارض، وهناك تجارب لشعوب أخرى نجحت فى الجمع بين الاثنتين. والتجربة اليابانية أبلغ دليل. فاليابان متقدمة جدا علميا وهى تحافظ فى الوقت نفسه على ثقافته. ولم تتوقع اليابان أن تخرج من عجلة التاريخ، أو تنعزل فى جزر مظلمة وعاجزة تقنيا و اقتصاديا وثقافيا. وأمريكا بكل هيمنتها لم تستطع أن تقنع يابانيا واحدا بشراء المصنوعات الأمريكية أو أى مصنوعات غير يابانية.

يستعرض الباحث التفوق الأمريكى الهائل فى مجال تكنولوجيا المعلومات فيذكر أن أمريكا هى البلد الصناعى الوحيد الذى يفوق حجم إنفاقه على الحاسوب ووسائل الاتصال، حجم انفاقه على الصناعات الثقيلة. وبالتالى يزداد إحكام أميركا على سوق «برمجيات الحواسيب العالمى» كما يذكر أن أمريكا تطابق بين الإبداع والمال الذى يمول هذا الإبداع، بحيث يصبح الأخير (المال) مالكا لكل شىء. بعد استعراض هذه القوة الأمريكية، يطالب الباحث الثقافات القومية بأن تشارك فى صنع الثقافة الجلوبية الواحدة والوحيدة، اى إنتاج سلعة ثقافية تصلح لكل العالم. ومثله الأعلى فى ذلك هو أمريكا التى قدمت للعالم النموذج الذى يحتذى، فهى لم تصدر لنا مطلقا الحياة أو الثقافة الأمريكية ...، ولو فعلت ذلك لما نجحت أبدا. إن السينما الأمريكية ومنذ وقت مبكر جدا سينما تم تصميمها لتكون عالمية وليست أمريكية.

وهذا الكلام مناف للواقع، فالسينما هى أمريكية حتى النخاع حتى ولو حاولت أن تبدو عالمية.

ومن الطبيعى أن تتبنى أمريكا اتجاه ذوبان كل الثقافات القومية فى ثقافة عالمية واحدة المقصود بها بالطبع الثقافة الأمريكية. وهى تنفق ببذخ على وسائل الاتصال لأنها أدركت أن السيطرة على العالم لم تعد عن طريق الصناعات الثقيلة بل عن طريق وسائل الاتصال . ولذلك فمطالبة الباحث للثقافات القومية أن تشارك فى صنع الثقافة الجلوبية هى مطالبة تتسم بالسذاجة. فكلمة تشارك هى اللفظ المهذب لكلمة تلاشى. فكيف ستتم هذه المشاركة بعد أن شرح الباحث للقراء الإمكانيات الأمريكية الهائلة والتى بها ستتحكم فى السوق العالمى. إن المطلوب هو مشاركة سلبية بمعنى التلقى. أن تصبح كل الشعوب مجرد متلقية لما تفرزه الثقافة الأمريكية المهيمنة. لأن المشاركة الإيجابية ببساطة مستحيلة مع وجود هذه الفجوة فى مستوى القدرة العلمية. لذلك فغضب الباحث من موقف فرنسا الرافض هو غضب غير مفهوم لأن موقف فرنسا هو موقف منطقى ومشروع وحضارى ايضا. فما الذى يدعو دولة ذات حضارة عريقة مثل فرنسا إلى التنازل طواعية عن ثقافتها الرفيعة لصالح دولة أخرى لا حضارة لها بحجة وحدة وحرية الثقافة العالمية؟ ولو كان هذا البحث يعبر عن موقف فردى لما كانت هناك مشكلة، فمن حق كل

إنسان أن يفكر كما يشاء. ولكن المشكلة أن هذا البحث قدم فى كتاب المهرجان وباسم المهرجان فهل هو يعبر عن موقف إدارة المهرجان وموقف وزارة الثقافة التى تموله؟ وبمعنى آخر هل تتبنى وزارة الثقافة المصرية الدعوة لانصهار وذوبان الثقافة المصرية والعربية من أجل حرية الثقافة العالمية الوحيدة والموحدة.

محمد بيومى وأفلامه:

منذ اللحظة التى عثر فيها الدكتور **محمد كامل القليوبى** على أفلام وأوراق **محمد بيومى** وهو يعتبرها فرصة للحوار والنقاش بين المهتمين بتوثيق تاريخ السينما المصرية. وقد كان هناك الكثير من التساؤلات حول هذه الأفلام:

أولا: عرض فيلم استقبال سعد زغلول حين وصوله إلى القاهرة على أنه أول فيلم مصرى بأيد مصرية، كما كتب ذلك **محمد بيومى** نفسه على الفيلم. فإذا كان هذا الفيلم صور فى ١٨ سبتمبر ١٩٢٣ وهو يوم وصول سعد زغلول من منفاه إلى القاهرة، فكيف نبرر الإعلانين اللذين نشرتهما مجلة الصور المتحركة بتاريخ ٢٣ أغسطس و ٣٠ أغسطس ١٩٢٣. فقد نشرت المجلة فى عددها السادس عشر إعلانا هذا نصه: «إلى المصريين انتظروا قريبا أول شريط مصرى صنعته يد مصرية». ثم يذكر الإعلان أسماء ثلاثة أفلام تسجيلية وهى: سفر المحمل، زيارة اللورد هدلى وزملائه للقاهرة، رجوع المحمل بدون تأدية فريضة الحج؛ أول حادث من نوعه فى التاريخ. ستعرض هذه الشرائط التى هى أول ما صنعته يد مصرية مع بروجرام مكون من روايات فنية آية فى الإبداع فى موعد سيعلن عنه فيما بعد فإياكم أن تفوتكم رؤية هذه الشرائط المصرية، فانتظروا وشاهدوا واحكموا. ثم تعود الصور المتحركة فى العدد التالى وهو السابع عشر للإعلان نفسه مع زيادة فيلمين آخرين هما: قطع الخليج، ومنظر صواريخ المهرجان، مع تحديد اسم السينما التى ستعرض بها الأفلام وهى سينما ماجيك بشارع عماد الدين مع عدم تحديد موعد العرض بل الاكتفاء بذكر أنه سيعلن عن يوم هذا الاحتفال العظيم الذى يعرض به أول شرائط صنعتها يد مصرية فى جميع الجرائد السيارة. تطلب التذاكر من إدارة المجلة ومن شباك التذاكر. هذان الإعلانان معناهما أن هذه الافلام صورت بالفعل وتنتظر فقط تحديد موعد العرض. فإذا علمنا أن المحمل (وهو أول فيلم) قد سافر فى هذا العام فى أواخر شهر يونيــو، وأن زيارة اللورد هدلى وزملائه للقاهرة قد تمت يوم ٧ يولية واللورد هدلى هو أحد اللوردات الإنجليز الذى دخل فى دين الإسلام. وقد مر بالقاهرة هو والعلامة الخوجة **كمال الدين**، من علماء الهند المسلمين وإمام المسلمين فى لندن، والشيخ **عبد الحى الشندى**، عالم هندى مسلم ومفتى أحد المساجد بإنجلترا، فى طريقهم إلى الحج. وقد تم الاحتفال بهذه الزيارة وأقيمت له ولصحبه الولائم فى القاهرة والإسكندرية، كما نشرت الصحف خبر هذه الزيارة. أما الفيلم الثالث وهو رجوع المحمل بدون تأدية فريضة الحج، فقد حدث خلاف بين الحكومة المصرية وبين ملك الحجاز بسبب رفض الحجاز دخول البعثة الطبية المرافقة للمحمل مما سبب غضب الحكومة وعودة المحمل بدون حج وهو ما حدث لأول مرة فى التاريخ. وقد عاد المحمل يوم ٢٢ يولية. معنى هذا أن كل هذه الأفلام صورت قبل فيلم سعد زغلول فهل تم عرضها أم تعثر بسبب اختفاء سينما ماجيك (حلت محلها سينما نوفلتى) التى كان معها الاتفاق ولم يستطع **بيومى** أن يصل إلى اتفاق آخر مع سينما أخرى؟ (من المعروف أن أصحاب دور العرض كانوا كلهم من الأجانب وكانوا يضعون العراقيل أمام أى صناعة وطنية وأمام تملك المصريين لدور العرض). أم منعت حتى لا يزداد الخلاف بين الحكومة المصرية وملك الحجاز، أى منعت لأسباب سياسية مما حدا **بمحمد بيومى** أن يسلم أمره إلى الله

ويعتبر هذه الأفلام كأن لم تكن، ويشرع فى تنفيذ فيلم استقبال سعد زغلول ويطلق عليه بالتالى أول فيلم. وهل من المنطقى أن يحتوى العدد الأول من جريدة آمون على فيلم واحد فقط هو استقبال سعد زغلول، بينما قدم العدد الثالث من الجريدة خمسة أفلام؟

ثانيا: المشكلة نفسها تنطبق على فيلموجرافيا **محمد بيومى** المنشورة فى كتاب **محمد بيومى**، تأليف الدكتور **القليوبى**، والذى أصدرته أكاديمية الفنون. فقد ذكر فى صفحة (٦٠) اسم فيلمين ضمن إنتاج عام ١٩٢٤، وهما: مناظر المشيعين لجنازة المرحوم سعيد بك زغلول، ومشهد المرحوم على بك فهمى الذى قتلته زوجته، فإذا علمنا أن المرحوم **سعيد زغلول**، القاضى بمحكمة الزقايق الأهلية وهو ابن اخت الزعيم **سعد زغلول** كان فى إجازة لزيارة خاله وتوفى وهو معه فى فرنسا ثم أرسل الجثمان إلى القاهرة وشيعت الجنازة فى ٢١ يوليو ١٩٢٣. وفيلم المرحوم على كامل فهمى وهو أخ للزعيم مصطفى كامل، وكان قد تزوج من فرنسية تكبره بسنوات عديدة ثم قتلته فى لحظة ثورة وبرأتها المحكمة وتم دفن الجثمان فى يولية ١٩٢٣، أيضا، هذان الفيلمان صورا فى يولية ١٩٢٣ أى قبل فيلم استقبال سعد، فما الذى يجعل **محمد بيومى** ينتظر عاما كاملا لعرضهما فى جريدة آمون عام ١٩٢٤، وهى جريدة إخبارية المفروض أنها تنافس جرائد أخرى وتقدم الجديد أولا بأول؟

ثالثا: لم يذكر الدكتور **القليوبى** أى خبر عن علاقة **محمد بيومى** بجماعة النقاد السينمائيين التى تأسست عام ١٩٣٣. فقد أصدرت هذه الجماعة التى أسسها **أحمد بدرخان والسيد حسن جمعة**، وكان وقتها مشرفا على الكواكب فى إصدارها الأول، **وحسن عبد الوهاب**، المحرر فى مجلة الجامعة، **ومحمد كامل مصطفى**، المحرر السينمائى لمجلة «كوكب الشرق»، أصدرت مجلة مجلة فن السينما لتكون لسان حال هذه الجماعة. صدر العدد الأول يوم الأحد ١٥ اكتوبر ١٩٣٣، وفيه حدثت المجلة القراء عن أحلامها وخططها ومنها تكوين فرع لها فى الإسكندرية. وفى العدد الرابع الصادر بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٣٣ زفت جماعة نقاد السينما إلى الجمهور خبر تكوين فرع الإسكندرية. وقد تم عقد الاجتماع الذى أعلن فيه رسميا تأسيس فرع الإسكندرية بعد ظهر يوم الثلاثاء ٣١ أكتوبر سنة ١٩٣٣ فى دار المعهد المصرى للسينما الذى يديره السينماتوغرافى المعروف الأستاذ **محمد بيومى** وقد حضر هذا الاجتماع مدير المعهد والأساتذة **محمد محمود دوارة، وحسن رجب الملوانى، وإسماعيل صديق، ومحمد عبد اللطيف**، ورئيس تحرير هذه المجلة **(السيد حسن جمعة)**؛ وقد تقرر أن يجتمع أعضاء جماعة النقاد، فرع الإسكندرية، بعد ظهر يوم الجمعة كل أسبوع وذلك فى دار المعهد المصرى للسينما التى اتخذها الفرع مقرًا دائمًا له..وأخير كلمة شكر توجهها الجماعة إلى الأستاذ **محمد بيومى** لمساعدته لها بتقديم دار معهده السينمائى ليكون مركزا لفرعها الإسكندرانى، وعلى كل فنرجو أن يكون هذا التوافق بين الجماعة والمعهد سببا من أسباب نهوض السينما فى مدينة الإسكندرية. فهل اقتصرت وظيفة **محمد بيومى** على تقديم المكان فقط، أم أنه الاجتماع الذى أعلن فيه رسميا خبر تأسيس فرع الإسكندرية بصفته أحد أعضاء جماعة النقاد؟ وهل اجتمعت الجماعة فى معهده كل يوم بالفعل؟ وما هى الأنشطة التى مارستها؟ وكم من الوقت استمر هذا النشاط؟ أسئلة كثيرة حول **محمد بيومى** وحول غيره من الرواد السينمائيين مازالت تبحث عن أجابة. وليت كل مهرجان سينمائى يتبنى من القضايا التى مازالت تحتاج إلى بحث، مثل قضية الصحافة السينمائية على سبيل المثال التى لم تدرس دراسة متعمقة حتى الآن، والتى ربما يكون فيها الكثير من الأجوبة عما نبحث عنه.

أحمد مرسى

التمويل الفيدرالى الأمريكى للفنون والآداب مآله الزوال

أذكر أن رسالتى الأولى من نيويورك لمجلة **إبداع** تعرضت لقضية كانت فى ذلك الوقت، منذ أربع سنوات تقريباً، مثار جدل واسع بين المثقفين الأمريكيين بشؤون الآداب والفنون بصورة عامة، وهم فى الولايات المتحدة يعدون بالملايين. وقد تركز سخط الدوائر الثقافية آنذاك على أعضاء الكونجرس المحافظين الذين كانوا يستمدون نفوذهم من إدارة **بوش** المحافظة.

وقد تفجرت القضية على أثر نجاح الكونجرس فى الضغط على مسئولى «المنحة القومية للفنون»، وهى وكالة فيدرالية تعنى بمساعدة الكتاب والفنانين وشتى المؤسسات الثقافية، من أجل أن يمتنع عن تقديم مساعدتها المالية لأى فنان أو مؤسسة فنية تقدم عملاً منافياً للأخلاق وقيم المجتمع الأمريكى المحافظ. وقد اتخذ الكونجرس هذا القرار بسبب قيام «المنحة القومية للفنون» بتقديم مساعدة مالية لمتحف كان يعد لإقامة معرض لمصور فوتوغرافى معروف، مابلثورب، يغلب على أعماله الطابع البورنوجرافى، إلى جانب غيره من الفنانين الآخرين الذين حصلوا على مساعدات من «المنشأة» وقدموا أعمالاً أثارت فى الغالب غضب واستياء الجمهور المحافظ فى قلب الولايات المتحدة، من أمثال المصور الفوتوغرافى سيرانو الذى كان طريقه إلى الشهرة، لا على نطاق أمريكا وحدها ولكن على نطاق العالم، صورة فوتوغرافية لدلاية تصور مشهد الصلب غاطسة فى أناء من البول! وكانت حجة المشرعين وحتى النقاد المحافظين، ومن بينهم الناقد الفنى **هلتون كرامر**، انه لا ينبغى أن تنفق أموال دافعى الضرائب على تشجيع أعمال تسىء إلى مشاعر وقيم الأمريكيين العاديين.

وبرغم أنه لا غبار على هذا المنطق، فقد كان رد فعل الأوساط الثقافية والسياسية الليبرالية بصفة خاصة حاداً وغاضباً، على أساس أن حرمان فن بعينه من المساعدة الحكومية يعنى ضمناً فرض رقابة على المبدعين.

ودار الزمن دورته ليعطى الكونجرس سطوة جمهورية أشد محافظة فى ظل إدارة ديمقراطية تحاول بقدر الإمكان أن تنفض عن كاهلها تهمة الليبرالية حتى لا يخسر البيت الأبيض فى انتخابات ١٩٩٦، بعد أن خسرت أغلبية الكونجرس للجمهوريين فى انتخابات منتصف المدة فى ١٩٩٤.

ولكن القضية التى يواجهها المثقف الأمريكى اليوم تختلف اختلافاً جذرياً عن قضية الأمس التى تمثلت فى حرمان فن بعينه من المساعدة، وهى قضية يمكن أن تندرج تحت باب حرية التعبير وإن كانت لا تبلغ حد الحجر على الحرية، لأن القانون القديم كان لا يدعو إلى منع عرض العمل الذى لا يستحق المساعدة. فلا أحد فى الولايات المتحدة يملك هذه السلطة، لأن هذه الحرية يكفلها التعديل الأول بالدستور، وهو فى الحقيقة يكاد يمثل للأمريكيين، باختلاف ميولهم وعقائدهم السياسية، «قدس الأقداس».

فقد وافق مجلس النواب والشيوخ على قطع جميع التمويل الفيدرالى للمنحة القومية للفنون خلال فترة زمنية محددة. أى أن المنحة نفسها هى التى وجهت إليها الضربة «القاصمة». وينتظر أن تصفى المنحة حسب قانون مجلس النواب،ومعها جميع وكالات العلوم الإنسانية الفيدرالية الأخرى، بحلول ١٩٩٧.

وقد استهدف المشرعون المحافظون مؤسسة ثقافية هامة بالنسبة للإنسان الأمريكى العادى الذى يتطلع إلى المعرفة الجادة والمعلومة الموضوعية التى لا تلونها أغراض أصحاب المصالح الخاصة والبرامج الترفيهية التى لا تستهدف الإثارة الرخيصة وهى «شركة الإذاعة العامة»، أحد الأهداف الثقافية التى تستفز المحافظين، لكى تقطع الحكومة عنها التمويل تدريجياً.

وقد اعتمدت لجنة فرعية خاصة بالاعتمادات ٢٤٠ مليون دولار لسنة ١٩٩٦، بتخفيض ٢٠ مليون دولار، أو ٧.٧ فى المائة، عن ١٩٩٥. وبينما كان التخفيض أقل كثيراً عما هددت بتنفيذه اللجنة فى الأصل، وضعت اللجنة الفرعية شركة الإذاعة العامة أيضاً على الطريق المؤدى إلى قطع التمويل الفيدرالى، بينما اقتطعت ٤٠ فى المائة من ميزانية المنحة القومية للفنون، ليكون نصيب كل من الفنون والعلوم الإنسانية ٩٩٫٥ مليون دولار لسنة ١٩٩٦، بينما يتجهان نحو قطع كلّ التمويل الفيدرالى.

وبينما اتفق مجلس الشيوخ ومجلس النواب على قتل التمويل الفيدرالى للفنون والعلوم الإنسانية، اختلافا فقط على موعد تنفيذ حكم الإعدام. فالمجلس اقترح أن يقطع التمويل بعد ثلاث سنوات، بينما وافق مجلس الشيوخ على استمرار التمويل مع تخفيضه تدريجياً لمدة سبع سنوات. وقد وافق مجلس النواب أخيراً على حل وسط، وهو قطع التمويل بعد ٥ سنوات ويبدأ العدّ التنازلى فى ميزانية ١٩٩٦ باقتطاع ٧٢٫٦ مليون دولار من منحة العلوم الإنسانية، و ٦٢٫٩ مليون

دولار من منحة الفنون، و١٢ مليون دولار من مؤسسة سيمسونيان، التى سوف تحصل على ٣٥٠ مليون دولار و٧ر٧ مليون دولار من معهد خدمات المتاحف، الذى سيحصل على ٢١ مليون دولار، و٩ر٦ مليون دولار من مركز وودرو ولسون الدولى للدارسين الذى سيحصل على ٢ر٦ مليون دولار.

وجدير بالتنويه أن متحف الهولوكوست القومى، الذى يزيد المترددون عليه عما كان مقدراً بمقدار أربع مرات، هو المؤسسة «الثقافية» الوحيدُة التى أستثنيت من تخفيض ميزانيتها أسوة بالمؤسسات القومية الأخرى، وهو المؤسسة الوحيدة أيضا التى حصلت على زيادة مالية كبيرة وقد اعتمد القانون له ٧ر٢٨ مليون دولار، بزيادة ١ر٢ مليون دولار عن ميزانية ١٩٩٥، وكما طلب الرئيس **كلينيتون** نفسه.

وكالعادة، برّر المحافظون عداءهم لمنحة الفنون بتمويلها لمشروعات مثيرة للخلاف، وبذيئة كما يقول البعض. كما اتّهموا المنحة القومية للعلوم الإنسانية بتفضيلها للقضايا «الليبرالية»، والتصدّق بالأموال على منح لوسائط الإعلام والمتاحف والمنظمات التاريخية.

وفى خضّم معركة ذبح التمويل الفيدرالى لبرامج ترويج الفنون والآداب وقف عضو الكونجرس الجمهورى **كليف ستيدنز** يقول «بين يدّى ملفّ يعيد ويزيدُ أشياء على درجة من القبح بحيث لا أستطيع أن أتحدّث عنها، وحتى فى ليلة يوم إثنين. ومع ذلك ظلّ يتحدّث عن عروض مركز الفنون الأدائية. فى كاليفورنيا، هاى وبين، -High Wways التى تشمل مونولوجاً يقّدمه ممثل كوميدى باسم «الجنس مع أمّ نيوت جينجريتش» رئيس مجلس النواب الجمهورى، ومعرض لأعمال فنية باسم «السحاقيات والشواذ»

ولكن المدافعين عن الفنون فى المجلس تصدّوا له فى غضب، وفى حدود الوقت المسموح به لكلّ عضو، سائلين، لماذا تغفل تنديدات المعارضة جميع السيمفونيات وجميع المتاحف والعديد من مراكز الرقص وبرامج الفنون للأطفال وغيرها من المؤسسات والبرامج المستفيدة من مساعدة الفنون الفيدرالية.

وقال أحد النواب مشيراً إلى النائب الجمهورى المحافظ «لقد ذكر منحة واحدة قدمتها «المنحة القومية» من بين ٤٠٠٠ منحة. ومثل طائر السنونو الذى يعود سنوياً إلى كابسترانو؛ عاد السيد نائب فلوريدا إلى هجومه السنوى على «المنحة القومية للفنون».

ولكن النائب الفلوريدى عاود حملته ذات البعد الواحد؛ «هذه هى مادة فن شذوذ جنسى فاضح». وراح يقرأ فى الملف «ليالى ساخنة مع شواذ ساخنين»

ويقول **فرانسيس كلاينز**، الذى اجاد تصوير هذه الجلسة «الساخنة» أن المدافعين عن الفنون والآداب الذين غلب عليهم الشعور بالإحباط كانوا يميلون فى ملاحظاتهم إلى ملبومين، إلهة التراجيديا، أكثر من ميلهم إلى ثاليا، إلهة الكوميديا.

وقال النائب الديمقراطى **جيرولد نادلر**، من مانهاتن، نيويورك، «إن روح أمريكا هى التى وضعت على المحك إن القول بأنه

ينبغى أن نبيع روحنا لكى نسدّد فواتيرنا قول غير مسئول»

ويعتقد **كلاينز**، وهو أحد شهود مذبحة الفنون والإنسانيّات فى الكونجرس، أن انتقاد الأفانجارد والأفعال المنحرفة التى تُرتكب باسم الفن، فى أية لحظة كسل، يمثّل هدفاً سهلاً للتنديد والهجاء اللاذع فى مناقشات الكونجرس. ومع اقتراب دورة الانتخابات الرئاسية وسيطرة الأغلبية الجمهورية المحافظة على كلا مجلسى الكونجرس، يطفو الهدف هذا العام كبيراً مثل منطاد فوق قاعات المناقشة بينما يبحث المشرعون عن طرق سهلة وذات شعبية لخفض عجز الميزانية الفيدرالية.

وقد دارت معركة الفنون والعلوم الإنسانية حول اقتطاع ١٤٥ مليون دولار، أى أقلّ من ١٠ فى المائة من إجمالى الاقتطاع المقترح لميزانية وزارة الداخلية التى تندرج تحتها برامج الفنون والإنسانيات. وقد أثارت قضايا أخرى صيحات ألم وعار، ومنها اقتطاع ٥٠ مليون دولار من مساعدة التعليم التى تقدّمها وزارة الداخلية للهنود الحمر الأمريكيين . . ولكن معركة الفنون والإنسانيات، بالذات، كانت بمثابة صرخة استنفار بالنسبة للديمقراطيين الذين يستشعرون التغيّر فى الفلسفة السياسية الذى فى طور التحقّق فى مناقشة اعتمادات الميزانية.

وقد بلغ الإحباط بنائب مونتانا الديمقراطى حدّ اليأس فلم يملك إلاّ أن يتوسّل «لاتقتلوها الليلة - إنها حيوية لهذا البلد». وقالت **لويز سلوتر**، نائبة نيويورك؛ «مستر ستيدنز، إن أطفالك ليسوا مضطرين إلى الاعتماد على تعليم المدارس الحكومية. ولن يتضرّر أطفالك». وكانت تشير بتلك إلى حقيقة أن النائب الجمهورى، الذى قاتل فى سبيل قطع تمويل المنحة القومية للفنون ومنحة العلوم الإنسانية، مليونير لا يأبه بالمستفيدين الحقيقيين من نشاطات الوكالات الفيدرالية.

وفى اليوم التالى ندّدت صحيفة نيويورك تايمز فى مقالها الافتتاحى الرئيسى بنواب نيويورك الجمهوريين الذين صوتوا جميعهم تأييداً لحكم الإعدام ضد المنحة القومية للفنون والمنحة القومية للعلوم الإنسانية باعتماد القانون الذى سينهى كافة التمويل الفيدرالى تدريجياً.

وقالت الصحيفة «إن مايثير الدهشة أن نرى نواباً معتدلين من «الولاية العليا» ينضمون إلى التيار المعادى للفنون، لكن ذلك على الأقل يمكن فهمه. إنّ ناخبيهم لا يعتمدون على الفنون اعتماد سكان منطقة نيويورك المتروبولتيانية. لكن الشىء المحّير فعلاً هو أن ينضّم نواب مانهاتن الجمهوريون إلى الحملة ضدّ الفنون. إن هؤلاء النواب يبيعون ناخبيهم».

وتأكيداً للدور الحيوى الذى تلعبه الفنون فى اقتصاد مدينة نيويورك تساءلت الصحيفة.. هل يعتقد هؤلاء النواب أن الوظائف التى تزيد عن ١٠٠ الف وظيفة متعلقة بالفنون والمؤسسات الثقافية فى منطقة نيويورك المتروبوليتانية لايشغلها غير سكان مانهاتن؟

... إن هؤلاء غلاة المحافظين من مقتطعى الميزانية لايعاقبون الفنانين وحدهم «إنهم يؤذون أيضاً آلاف الناس الذين يعملون كمساعدى إنتاج وسكرتيرات، وعمال مسرح

ومحاسبين للمسارح وأستوديوهات التليفزيون والجاليريهات فى المنطقة، ناهيك عن المطاعم والأعمال الأخرى التى تعتمد على تجارة السياحة الضخمة التى تجتذبها ثروات، نيويورك الثقافية.

ومضت الصحيفة تقول إن الفنون فى نيويورك بطبيعة الحال/لن تموت بدون الدعم الفيدرالى، إن نقود المنحة القومية للفنون/بالنسبة للعديد من المؤسسات/تمثل نسبة ضئيلة فقط من ميزانيتها. لكن الدعم الفيدرالى يعطيها أيضًا خاتم شرعية خاصًا، وهو يعطى بدوره المناجين من القطاع الخاص الثقة فى دعم هذه المؤسسات.

وتستطرد التايمز.. إن الوظائف فى عالم الفن ربما تبدو لبعض أعضاء الكونجرس أقل حيوية، مثلا، بالنسبة للوظائف فى صناعة الدفاع. ولكنها بالنسبة لنيويورك تتمتع بنفس أهمية وظائف عمال الغواصات «بإليكتريك بوت» بالنسبة لجنوب شرقى كينيتيكت، وأضافت تقول أن التمويل الفيدرالى للفنون له أيضًا أهمية كبيرة فى المناطق الريفية، حيث تقل فرص إمكان وصول الفنانين إلى عروق المؤسسات الخيرية/الفنية التابعة للقطاع الخاص. ولكن الفنون بالنسبة للنيويوركين هى «إليكتريك بوت»، ولونج بيتش، وفوربس نيويورت، ولا ينبغى أن يسمح لنوابها بأن ينسوا ذلك فى موعد الانتخابات القادمة. وبطبيعة الحال، اقتصر تعليق الصحيفة على الجانب الاقتصادى للتمويل الفيدرالى للفنون والآداب بالنسبة لمدينة نيويورك بالذات، دون التطرق إلى دوره فى تشجيع وترويج إبداع الفنانين والكتاب الشبان والمؤسسات الثقافية والأدبية الكبيرة والصغيرة والناشئة على حد سواء، وأثر كل ذلك على إغناء الحياة الروحية للمواطن الأمريكى العادى، الذى يتوافد فى أعداد تتجاوز عشرات وأحيانا مئات الآلاف على المتاحف لمشاهدة معارض شاملة لأعمال فنانين عمالقة مثل **بيكاسو وماتيس وروفينو تامايو وماكس إرنت** أو آثار حضارات عريقة مثل فنون الأندلس الإسلامية أو مصر الفرعونية والإسلامية والقبطية وغيرها من روائع العالم القديم.

فماذا يقول المعنيون بالجانب الثقافى والروحى للقضية؟فى موضوع غلاف لمجلة «تايم» يحمل عنوان «لماذا لا ينبغى أن تقتل أمريكا التمويل الثقافى./يقول كاتب التقرير الناقد البارز **روبرت هيوز** أن القيادة الجمهورية فى الكونجرس تعنى بأن تقطع جميع الروابط بين الحكومة الأمريكية والثقافة الأمريكية. وهى تريد أن لا تقدم الحكومة الفيدرالية أى دعم على الإطلاق للموسيقى والمسرح والباليه والأوبرا والفيلم والتليفزيون الذكى والآداب والتاريخ وعلم الآثار وعمل المتاحف والصيانة المعمارية والفنون المرئية، وهى تعتزم أن تلغى التمويل الفيدرالى للمنشئة القومية للفنون والمنحة القومية للعلوم الإنسانية وشركة الإذاعة العامة. وتريد أن تفعل ذلك غدًا.

ويقول **هيوز** إن الخطة ليست اقتصادية. وحتى لو استسلم الانصار على أساس خرافة أن إلغاء تكلفة البرامج الثقافية الهزيلة البالغة ٦٢٠ مليون دولار سوف يفعل أى شيء لخفض عجز الميزانية الحالى البالغ ١٨٠ بليون دولار. ليس فى الوقت الذى اعتمدت فيه لجنة

بمجلس الشيوخ فى الشهر الماضى للجيش ٧بلايين دولارات زيادة على الاعتماد الذى طلبه البنتاجون.

ويتوقع **هيوز** أن يثير مفهموم **نيوت جينجريتش** للثقافة العامة دهشة العالم المتحضر، إلى جانب كثير من الأمريكيين - الذين لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكونوا «الصفوة الثقافية» التى يتحدث عنها المحافظون «بابتذال». وهو مثل صحيفة نيويورك تايمز يؤمن بأن وقف تمويل الفنون والثقافة لن يقتل الفنون فى أمريكا. لأن الرسامين والراقصين والممثلين أشدّاء مثل الأعشاب ويستطيعون أن ينموا فى شقوق الكونكريت المسلّح. فقد كان فى أمريكا قبل ١٩٦٥، عندما أنشئت المنحتان القوميتان، فن عظيم، ودراما وكتابة ومنح دراسية. لأن الناس الذين يهبون أنفسهم لعملهم يضفون إستراتيجيات بقاء أصيلة لأنفسهم. ولكنه يتساءل ولكن لماذا ينبغى عليهم أن يفعلوا ذلك؟.

إن الحكومة الأمريكية تنفق حالياً أقل من ٥٠٠/١ من ١ فى المائة من ميزانيتها القومية على جميع أشكال الدعم الثقافى - مايعادل تقريباً ٥ فناجين قهوة لكل مواطن فى السنة. وقد حصلت المنحة القومية للإنسانيات على ١٧٢ مليون دولار للسنة المالية ١٩٩٥، وحصلت منحة الفنون على ١٦٢ر٤ مليون دولار، وشركة الإذاعة العامة ٢٨٥ر٦ مليون دولار. ومع ذلك فإن هذه المبالغ المتواضعة لها تأثير كبير على الرعاية من جانب الأفراد والشركات عن طريق «المنح المعادلة» (فلكى تفى المؤسسة بشروط الاستحقاق ينبغى أن يحصل المتلقى على ٣ دولارات من مصادر القطاع الخاص فى نظير كل دولار فيدرالى يحصل عليه). إلى جانب الدور الحيوى الهام الذى تلعبه المنحتان القوميتان فى اعتماد أهليّة المشروعات.

وعلاوة على ذلك، فالثقافة عمل تجارى. عمل تجارى جاد. إن عطايا نيويورك، من متحف متروبوليتان للفنون إلى باليه مدينة نيويورك، تفرز أكثر من بليونى دولار فى السنة ضمن دخل السياحة. والفنون غير التجارية، أى التى لاتستهدف الربح، على المستوى المحلّى والقومى، تدعم ١ر٣ مليون وظيفة، وتدّر ٣٧ بليون دولار فى السنة فى صورة نشاط اقتصادى ودخلاً قدره ٣ر٤ بليون دولار فى السنة للخزانة الفيدرالية عن طريق الضرائب - مايعادل ميزانية منحة الفنون عشرين مرة. فمن السخف إذن الأدعاء، كما يقول **هيوز**، بأن المنحة القومية للفنون تستنزف الخزانة الأمريكية.

ويقول بعض الجمهوريين والمفكرين المحافظين انه حيث أن دعم الشركات والمؤسسات الخاصة، مثل مؤسسة فورد وفولبرايت وغيرهما، يزيد على الدعم الفيدرالى بنسبة ١٦ إلى واحد لن يفتقد أحد المنحتين القوميتين لكن **هيوز** يرّد بأن هذه الحجة ليست إلاّ وهماً. فبعض الأعمال الأمريكية، مثل شركة **فيليب موريس**، كانت ولاتزال سخّية فى دعمها للفنون. لكن هذا السخاء يعتمد على إحتياجات علاقاتها العامة. (فإذا لم يكن هناك سرطان الرئة وانتفاخ الرئة، كانت الفنون ستحصل على دعم اقل) وهذه الاحتياجات تُحّدد بصورة متزايدة على أنها احتياجات اجتماعية وليست فنية ومن ثّم كان التحوّل فى عمل الخير الخاص، إلى برامج تقوم على أساس العنصر - والنوع، بقصد جعل الفّن «وسيلة

للعدالة الأجتماعية»، وليس الفن كفن. وقد ذكرت الرسالة الخبرية «تقرير أعمال الخير الخاصة بالشركات»، «نحن لم نعد ندعم الفنون. ولكننا نستخدم الفنون بطرق مبتكرة لدعم القضايا الاجتماعية التي تختارها شركتنا».

ويقول هيوز إن التقتير الفيدرالي مع الفنون والإنسانيات يسيء إساءة كبيرة لأمريكا. وعلى نقيض ذلك، وافق جميع المرّشحين في الانتخابات الفرنسية الأخيرة، من **ليونيل جوسبان** الاشتراكي إلى **فيكتور جاك شيراك** المحافظ، على ضرورة اعتماد ١ في المائة بالكامل من ميزانية الحكومة الفرنسية للثقافة. وسوف يكّلف ذلك دافع الضرائب ٥٠ دولاراً في السنة دون أن يثير أيّ خلاف أو جدل. ولا أحد يشكو في ألمانيا أيضاً برغم أن الدعومات الثقافية الفيدرالية تكّلف كل واحد من دافعي الضرائب ٣٨ دولاراً وتكلف سكان المدن اكثر. وبرلين، على سبيل المثال، سوف تنفق ١ر١ بليون مارك (٨٠٠ مليون دولار) في السنة المالية ١٩٩٥، أي ٦ر٢ في المائة من إجمالي ميزانيتها البلدية، على الفن والثقافة - بمعّدل ٢٢٥ دولاراً لكل من سكانها الـ ٥ر٣ مليون. والبرلينيون سعداء بذلك. بل إنهم فخورون.

إن كثيراً من الناس، كما يشير **هيوز**، يشعرون بأن لهم الحق في أن يتوقعوا أن تنفق حكومتهم بعض ضرائبهم في المحافظة على وتأكيد ثقافتهم وتاريخهم، وحتى لو نجح هذا الجهد بنسبة كفاءة أقل من ٧٥ في المائة - والتي تظلّ مع ذلك افضل من معدّل تبذير البنتاجون. وقد يقول البعض أن هذا هو أحد معايير التنوير السياسي. ولماذا لايحدث ذلك في أمريكا؟

أما عن السبب فيقول **هيوز** لأن الفنون في أمريكا عليها دائماً أن تثبت مدى أخلاقيتها. ومنذ جاء البيورتيانيون إلى ماساتشوستش في القرن السابع عشر، اكتسبت الثقافة الأمريكية ميلاً إلى كراهية الأيقونات، وشعر الأساقفة والسياسيون أنه برغم أن الرّب تحدّث (مثلهم) عبر - الكلمة - كانت الفنون المرئية والأدائية على نحو ما من عمل الشّيطان، ومن الأفضل أن تترك لحالها من جانب الحكومة العفيفة. وقد اقترن هذا بكراهية أمريكا المتطرفة للضرائب - لأن الاستقلال الأمريكي بدأ يتمّرد ضدّ الضريبة، عندما القيت صناديق الشاي في ميناء بوسطن في ١٧٧٣.

وفي ١٨١٤، بعد أن أحرق البريطانيون مكتبة الكونجرس وعرض جفرسون أن يبيع الكونجرس كتبه الخاصة بدلاً منها، ارتفعت الأصوات الغاضبة منددة بفكرة إنفاق المال الفيدرالي على «هراء فلسفي» جمعه مفكرّ متحرّر سّيىء السمعة وعلى مجلدات عديمة الجدوى بلغات لا يستطيع كثيرون قراءتها ولا ينبغي على الأرجح أن يقرؤوها. ولكن الكونجرس صوّت ضّد المتزمتين وغلاة الجماهيريين مؤيداً شراء الكتب التي دفع فيها ٢٣٩٥٠ دولارًا وقد قّص المؤرخ **دافيد ماكيولد** هذه الحادثة على أعضاء اللجنة الفرعية للاعتمادات الخاصة بمجلس النواب في فبراير الماضي واعتبرها «بداية المشاركة الفيدرالية في الفنون والإنسانّيات لمصلحة البلد الباقية أبداً».

ويعتقد **هيوز** أن الكونجرس - والأمة - يزخر الآن بالطامحين في أن يكونوا مصلحين من الذين لا يفقهون

شيئاً عن الثقافة الأمريكية ولكنهم يريدون أن يتعاملوا معها بشدة. وهم لا يعرفون أن هناك مساراً من الصور ضخماً ومعقداً وثميناً فيما بين دجاجة يوم الشكر الرومَيَة للرسّام الصحفى الكلاسيكى **نورمان روكويل** وصورة **أندريس سيرانو** الفوتوغرافية «دلاية مشهد الصلب الغاطسة فى البّول». فقد أقنعت سنوات من البروباجندا الحاذقة من جانب اليمين المتديّن الكثيرين منهم أن التصويت من أجل المحافظة على المنحة القومية للفنون بأى شكل من الأشكال هو تصويت لتأييد اللواط والزندقة والاعتداء الجنسى على الأطفال. وقد بلغ هذا الاعتقاد حّد الإيمان الذى يقاوم أية حقائق مجّردة.

وقد لّخص الفن الأمريكى الحديث بالنسبة لهؤلاء المتزمتين فى صورة المصّور الفوتوغرافى **روبرت مابلثورب**، الذى اشتهرت أعماله بخيالات الشذوذ الجنسى والذى يعتقد **هيوز** وغيره من النقاد البارزين الآخرين، أنّه مثل أقرانه من جيل الثمانينات، صنيعة خالقى خرافات ذلك العقد المجنون ولكن **مابلثورب**، مع ذلك، لم يستلم أو يطلب سنتاً واحداً من المنحة القومية لصنع صوره الفوتوغرافية التى أثارت الاستياء، ولكن المتحف الذى عرض أعماله هو الذى فعل ذلك. وقد مات **مابلثورب**، بمرض الإيدز، وهو يملك عدة ملايين من الدولارات بفضل حملة الكراهية التى شنها ضده السناتور الجمهورى **جيسى هلمز** ومرشح الرئاسة **بات بوكانان** واليمين المتطرف ـ ناهيك عن الولاء العشائرى لشواذ عالم الفن، من الذين يتهمون كلّ من ينتقد أعمالهم بكراهية الشواذ جنسياً.

وبينما ركّز **هيوز** على تأصيل النظرة المحافظة الجماهيرية إلى الفنون والآداب بصورة عامة وإلقاء الضوء على ضيق أفق المحافظين وافتقارهم إلى المعرفة الجادة بالفنون ومن ثمّ دحض دعاويهم ضدّ المؤسسات الثقافية، تطّرق **آرثر دانتو**، أستاذ الفلسفة بجامعة كلومبيا، وناقد الفن، فى خطاب ألقاه فى مدرسة الفنون، ونشر مجتزءاً منه بصحيفة نيويورك تايمز، إلى مكانة الفن المركزية بالنسبة للصحة السياسية للأمة. وقال أن هذه الفكرة قد طرأت له بينما كان يلاحظ الإثارة التى أعقبت اكتشاف رسومات إنسان الكهف فى أرديش بفرنسا هذا العام ـ وهى الصور التى قيل أنها رسمت منذ ٢٠ ألف سنة. وقال وسواء كان لثقافة العصر الحجرى أو ليس لها مفهوم الفن، فلابّد أن إنتاج هذه الصور الحيوية لحيوانات مهاجمة كان له معنى عميق لذلك المجتمع ككلّ.

ولما كان صنع الفن، كيفما كان تصّوره، يبدو أنه انبثق بطريقة عفوية من كائنات حّية كانت فطرتهم الجينيّة من جميع الجوانب على غرار فطرتنا، فلابّد أنه يكمن على مقربة وثيقة من أىّ شىء إنسانى بصورة ممّيزة، مثل قدرتنا الخاصة باللغة.

ويقول **دانتو** أن تكون إنساناً يعنى أن تملك اهتماماً طبيعياً وغير قابل للتصرف بالفن، سواء كان المرء يفعل أو لا يفعل شيئاً فيما يتعلق به. فالناس لهم الحق فى أن يعيشوا حياة صحية حتى ولو كانوا كأفراد يهملون رفاههم الفيزيقى بطرق لا تُحصى.

وبرغم اعترافه بأنه لا يتوقع أن تغيّر حجته من موقف الذين يعتزمون إزالة المنحة القومية للفنون خلال ثلاث سنوات، فإنه يأمل أن تُضعف

منطقهم الخطابى لدى ناخبيهم الذين يُفترض أنهم غير مكترثين - لأن هؤلاء هم الناس أنفسهم الذين قد خلبتهم وأذهلتهم دببة وخيول كهف أرديش!

وفيما عدا ذلك، فإن الحاجة إلى البحث عن حجج لربط الفن بالمعتقدات والمواقف الإنسانية العميقة هى إحدى المنافع غير المباشرة لما يبدو على السطح صراعاً بشأن مسؤوليات الحكومة.

وحتى بالنسبة لأولئك من الذين ينتجون ويكتبون عن الفن ويستخفون بالمؤسسات التى تمكّننا من اداء عملنا، كلمّا نرتفع إلى مستوى الوعى الذاتى التأملى فيما يتعلّق بطبيعة مانفعله. وكوننا مضطرين إلى أن ندافع عن انفسنا ضدّ الاتهام بعدم الملاءمة الاجتماعية يفرض علينا أن نفكّر تفكيراً أعمق قليلاً عما كان يمكن أن نفعله بخلاف ذلك.

وقد حاول آرثر دانتو أن يخلع على الفن القدرة على التعبير المتحضّر عن السيادة القومية. فقد عُهد إليه منذ عام تقريباً أن يكتب مقال كتالوج بينالى جوهانسبرج الأول الذى عقد فى فبراير ١٩٩٥، وكان قد كتب مقالاً فى عام ١٩٩٣ لأقدم بينالى عالمى، بينالى فينيسيا، ولذلك رّحب بالكتابة لأحدث بينالى.

وكان بينالى جوهانسبرج، الذى جاء فى أعقاب الانتخابات التى سلمّت مانديلا زمام الرئاسة، بمثابة إعلان بأن جنوب إفريقيا انتمت من جديد إلى العالم الذى يستطيع فيه أن يُدعى النقاد ليكتبوا مقالات كتالوج، وأن بلداً احتقر من اجل سياساته قد تّبوأ مكانه فى مجمع الدول المتحضرة.

ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى اتخذ فيها معرض للفن معنى لغة الاعتراف والمصالحة. وعندما انشأ الألمان معرض Documenta فى كاسل فى أواخر الأربعينات، كان بمثابة لفتة تعنى أن ذلك البلد أراد أن يعترف باستعداده لكى يساهم مرة أخرى فى الخطاب الدولى.

وبعد الحرب العالمية الثانية، أرسلت النمسا واليابان معارض مصالحة إلى أمريكا كعلامة على انتهاء الاشتباكات. وعندما بدأ الوفاق فى الثمانينات لم يكن هناك علامة عليه أفضل من تبادل معارض الانطباعيين ومابعد الانطباعيين بين الاتحاد السوفييتى والولايات المتحدة.

وهذا، فى رأى الناقد، هو الجانب المضىء لشىء أكثر قتامة يضرب بجذوره فى الممارسات القديمة، وهو أن المنتصرين يعلنون عن قوتهم بأخذ فنون المهزومين ككؤوس انتصار. ويؤكد أن سلب الأعمال الفنية لمجتمع هو نوع من الاغتصاب الثقافى. وقد فعل أجاممنون مع بريام، ما فعله الروس مع الألمان.

وقد خلص آرثر دانتو إلى أن مافعله الكونجرس بمنحتىْ الفنون والآداب لا يختلف عما يفعله الغزاة المنتصرون بالمهزومين.

مارسيل عقل

سيرة وآلام نجوى بركات

نجوى بركات روائية لبنانية شابة ولدت فى بيروت عام ١٩٦٠ وترعرعت فى مدينة عريقة ما لبثت أن تحولت إلى ساحة حرب أهلية قبل أن تودع الكاتبة طفولتها لتلج باب الحياة. علاقاتها بالجبل وتحديدا قرية بشرى القريبة من الأرز كانت وقفا على أيام الصيف حيث اعتادت العائلة أن تمضى أشهر الحر بعيدا عن المدينة فى ظلال الأرز. عاشت وتعلمت فى بيروت وغادرت لبنان عام ١٩٨٤ إلى فرنسا لمتطلبات الدرس حيث درست السينما والمسرح. واستقرت فى العاصمة الفرنسية منذ ذلك التاريخ حيث عملت فى الصحافة والترجمة وأكبت على الكتابة....

فى باريس التقت «إبداع» **نجوى بركات** فى مقابلة خاصة تحدثت فيها الكاتبة عن حياتها وكتابتها. تقول: لم يكن مشروعى الكتابة أصلا. على أن الانفصام يحدث عندما يرحل الإنسان عن مدينته التى كانت تتراءى له وكأنها تجسد المدينة الكبيرة المعقدة ليصل إلى مدينة أكبر وأكثر تعقيدا بحيث يتقلص حجم المدينة الأصلية فتصبح بيروت بمثابة القرية الصغيرة بالنسبة إلى باريس. القادم من بيروت إلى العاصمة الفرنسية لديه إحساس بأنه قد غادر القرية إلى المدينة. المدينة الحقيقية هى المدن بمعناها الحديث وتركيبتها المعاصرة التى تشبه الآلة التى تطحن والتى تجسد بنية معقدة متشابكة مرتبطة بعضها ببعض بحيث أن توقف أحد العناصر يؤدى إلى تعطيل الكل. هذه الصورة عن المدينة عشتها فى باريس. فى الوقت نفسه كانت حاجتى كبيرة للابتعاد عن بيروت وعن الأحداث الأليمة التى عشتها. عن تاريخى الخاص وكذلك عن تاريخ الأشخاص الذين عرفتهم فيها. فالناس تسير فى الحياة حاملة معها تاريخا كبيرا عن شعب ومجتمع

وتاريخا مصغرا متعلقا بمحيطها الضيق المؤلف من العائلة والقرية، الخ...

«قدومي إلى باريس دفع بي إلى إعادة تحديد مواقعي وانتماءاتي في المجتمع والكتابة كانت وسيلتي لاستعادة هذا الموقع وذلك الانتماء واستعادة المكان الذي رحلت عنه أو هربت منه. لا وجود للأمكنة خارج الناس والتاريخ الشخصي والذكريات. انتمائي إلى جيل الحرب التي عايشتها منذ الخامسة عشرة من عمري منعني من تكوين ذكرياتي الخاصة المشابهة لذكريات أية صبية بهذا العمر. ذكرياتي كلها مربوطة بالحرب. فما إن اقفلت مرحلة طفولتي وقبيل ولوجي باب الحياة بإقبال وشهية اصطدمت بالحرب البشعة. حاولت إعادة ترتيب ذكرياتي المبعثرة هنا وهناك. ذكرياتي التي كانت كالخزانة التي حوت أشياء عديدة مختلفة ومبعثرة صالحة أو عديمة الفائدة. وجاءت الكتابة بمثابة عملية الترتيب والفرز وغسل الروح لتخليصها من الشوائب العالقة والطفليات والإبقاء على ما يرغب الإنسان بالحفاظ عليه وإلقاء ما يؤلمه في عالم النسيان.

الكتابة تمنحنا الفرصة لإعادة ترتيب علاقاتنا بالمكان والناس في الوقت نفسه».

وعلى الرغم من أصولها القروية، إلا أن القصة ليست سيرة ذاتية بل ذكريات ونسيج اجتماعي استعارته من خلال أناس عرفتهم ومن خلال أخبار الأهل التي تلقفتها وهي صغيرة وحكايات أهل القرية التي استمعت إلى تفاصيلها بإصغاء وذهول كمعظم الاطفال.

في باريس، كتبت الرواية الأولى «المحول» عام ١٩٨٥ عن دار المختار تكلمت عن الحرب كمن يصفي علاقته بالحرب كمن يصفي الغدر الذي أحاق به عندما اصطدمت بواكير صباه بمآسي الحرب. «الكتاب كان عبارة عن تصفية علاقة مربكة بالبلد. أسميته «المحول» لأنه حول الكهرباء حول انقطاعها الدائم في لبنان خلال تلك الفترة. الحرب تجسدت بالنسبة إلى الصبية التي عايشتها بانقطاع دائم للنور وللرؤية. تعذبت منها كعذابات الأشخاص التي ترفض أن تتألم بالمعنى الأيديولوجي للكلمة بل هي تتألم كما يتألم الحيوان المجروح في جسده ولحمه وبدون تفكير. تكلمت عن الأشياء الصارخة المؤلمة والمؤثرة التي شعرت بها. شيء ما كان عطل البلد ومنعه من الاستمرار بشكل طبيعي كتوقف محرك لنفاد الوقود فيه. كنت كطفلة غير قادرة على تفسيره بأكثر من أن الكهرباء مقطوعة. والناس كالآلات لها محول يؤدي توقفه إلى صدأ البعض أو إصابتهم بالهوس».

«كتابي الثاني «حمد بن سيلانه»، جاء كمن يضع حاجزا بينه وبين الحرب. والضيعة، حيث تدور أحداث الرواية، كانت بمثابة العودة إلى الطفولة: عالم يشبه القرية اللبنانية ولكنه لا يتطابق معها. هي قريتي الخاصة... قريتي بالذي حملته إياها وبالذي اضفته إليها. أتساءل «كيف يكبر الإنسان؟ الإنسان يكبر مرة واحدة. ليس صحيحا أننا نكبر بالعمر كالكيس الذي نملؤه سنين الواحدة تلو الأخرى. هناك لحظة يكبر فيها الإنسان وهي لحظة موجعة تضعك باستمرار في مجابهة الموت. الطفولة ولو كانت مأساوية، حلوة، لها طعم الجنة. هي جنة كل منا الخاصة به. الفردوس هو طفولة آدم وحواء، طفولة الإنسان. وطردهما من الجنة: «تلدين بالآلام والأوجاع»،

هى تعبير عن خسارة الإنسان لطفولته، وبلوغه سن الرشد».

«أحببت أن أحكى حكاية حلوة. فتراثنا ملىء بالحكايات، وأنا كبرت على صوت أمى يروى لى قصصا لم أشبع منها. كنت إذن أنوى أن أروى قصة جميلة، على أننى لم أستطع الإبقاء على تسلسلها التقليدى، فخربتها، جعلتها تشبه الحياة كما هى. الحكاية التى كان من المتوقع أن تكون مفرحة، تفاجئنا فى النهاية بإقدام حمد على القتل. البطل الذى صاغ الحكاية لأنه رفض الموت رافضا بالوقت نفسه الحياة. «كانت جثة سيلانة» تدعوه لأن يكبر بدونها «فرفض الخضوع وبدأ مشواره الطويل مانحا الحكاية مجرىً مغايرا عند كل لقاء بالآخرين. خيل إليه إنه يقصد من اختار الخيار الثالث» الخيار الآخر الذى يبحث عنه. رئبال المعزول يلتقيه حمد ويتصوره قويا، حرا لا مسئولية تثقل كاهله ولا أعباء، لا يسأل عن أحد، ولا يحزن على أحد. فالإنسان ضعيف جدا فى الموضع الذى هو فيه جبار. ذلك أنه يتعلق بالآخرين، يحب... يشعر بقوته من خلالهم ويستشعر ضعفه لدى خسارتهم. ويعتقد حمد أن رئبال وفرنسيس والآخرين هم الحل. ثم يكتشف أنهم لم يختاروا الدروب التى ساروا عليها بل فرضت عليهم حلول أخرى لعذابات من نوع آخر وكلما ابتعد حمد عن البيت، وتخلى عن الشوائب والعذابات التى تتلف الجسد لتبلور الروح، ازداد جماله. أصبح كالآلهة قادرا على التجرد والانفصال عن تاريخه وماضيه رافضاً لعنة الإنسان البالغ، المتماسك والمرتبط ارتباطا عضويا بالماضى».

«وأخيرا يلتقى حمد بمن يضاهيه بالعمر. يلتقى به وكأنه يلتقى بمرآته. شارد مثله يبحث عن الذهب أى الرمز. ويقتله حمد كمن كسر مرآته. كمن قرر أن يعيش ويلتفت إلى الدروب التى سار عليها ويتساءل أين وضع مفتاح البيت...».

«القصة كالدائرة التى تنغلق على نفسها. وحمد يبتعد عن البيت ويلتقى الناس، على أنه ربما فى الحقيقة لم يخرج من البيت. يلاحظ البعض أنى بدأت برواية حلوة عن القرية وينتظرون أن أكمل بهذا الاتجاه. على أننى استعيد كل العناصر وأقطع وكأنى أفك الارتباط، أنسلخ وأقفز وأدعو القارىء أن يقفز معى إلى أرض مختلفة. فأنا لا أود أن أروى الحكاية بل ألعب مع القارىء وأمثل الأدوار برفقته. ربما كنت أرغب أن أسعد نفسى وأن أسعد الآخرين فى الوقت نفسه. وأن أخبرهم قصة على درجات أو مستويات مختلفة. فهنيئا لمن قرأ القصة وسعد بها وهنيئا كذلك للذى قرأ فيماوراء القصة».

«استوحيت أيضا من سيرة يسوع الاستثنائية. على أننا كبشر، جميعنا استثنائيين ونمر بالجلجلة بواد الدموع بالحياة والآلام دون أن نصبح آلهة. هو جاء بعد طول انتظار، ثم أضعناه لنجده فيما بعد وهو يبشر. أبقيت على المسحة الصوفية من القصة على الرغم أنها لا تتسم بالطابع الدينى. على أننا عندما نود التكلم عن الموت نحتاج إلى أدوات خارجة عن المألوف ونستبعد الأدوات التى نستخدمها فى حياتنا اليومية.

«استعرت طريقة تخبير الحكايات التى ورثتها عمن جاء قبلى. لم آت بها من الخارج بل ورثتها. قطعت المسافات أحيانا،

واختصرت سنوات لأدخل فى مرحلة جديدة مختلفة. فى السير الشعبية ندخل الحكاية مع شخصية معينة لنخرج منها إلى حكاية أخرى مع من طرأ. الحكاية تتطور، تستقل وتحدد قوانينها الخاصة. وهذا التنوع للوصول إلى المغزى عرفناه من خلال حكايات ألف ليلة وليلة. فالناس تنسى القصة الأصلية، قصة شهريار وأخيه وقرارهما بالانتقام من جميع النساء لتغوص فى مغامرات السندباد والست بدور وعزيز وعزيزة وغيرهما... وبالعودة إلى الشكل البنيوى للقصة نجد أن القصة تدور حول امرأة تدافع عن بنات جنسها بالكلام الذى كان ممنوعا عليها، فتكسر الممنوع وتجد بالكلمة خلاصها».



رسالة بكين

أ . ش

الكتاب المصريون فى الصين

فى التاسع والعشرين من يوليو الماضى طار وفد من الأدباء المصريين لزيارة الصين تنفيذا لاتفاقية التبادل الثقافى بين اتحاد الكتاب فى البلدين، واستمرت الزيارة أسبوعين كاملين.

والصين فى الشارع المصرى توحى بالزحام والكثافة السكانية المرتفعة. وهى حقيقة يؤكدها التعداد الذى وصل إلى أكثر من مليار وربع مليار نسمة يعيشون فى ذلك الحيز الجغرافى الساكن فى جنوب شرقى آسيا.

لكن المشاهدة شيء مغاير للتصورات المسبقة، فالمدن الصينية لا تشبه على أى نحو أحياء القاهرة المزدحمة مثل بولاق الدكرور أو عين شمس الشرقية أو المطرية، وكل هذه الأحياء تتسمى باسم الصين الشعبية عند سكانها وسائقى الميكروباصات الموصلة إليها من باب الدعابة المصرية والتى تدارى المواجع بالسخرية منها!

كان من المفترض أن يتكون الوفد من فتحى سلامة وأحمد الشيخ وفؤاد قنديل ورفقى بدوى.

لكن مرضاً داهم الصديق فتحى سلامة فسافر إلى لندن فى رحلة علاج طارئ، وأصبح الوفد مكونا من نفس الأسماء مع إضافة الصديق حمدى الكنيسى الذى حل محل فتحى سلامة، وتراست أنا الوفد بدلا من فتحى، وقبل السفر سرت همهمات حول اختيار اعضاء الوفد من أعضاء المجلس دون غيرهم من أعضاء الاتحاد وهم كثار كثار، ولا أدرى كيف يستطيع العقل الجمعى لأعضاء اتحاد كتاب فى أى مكان فى العالم أن يختار أو يتفق على اختيار من يمثله بوسيلة أخرى غير تلك الوسيلة التى اتبعها اتحادنا بالترشيح ثم الانتخاب الديمقراطى؟! وإذا كانت هذه هى الوسيلة المثلى فما هو مبرر ذلك اللغط الزائد حول أعضاء الوفد وتكاليف اتفاقية

التبادل الثقافى بين البلدين؟ وإذا وضعنا في الاعتبار أنها الاتفاقية الوحيدة للتبادل الثقافى التى ينفذها الاتحاد فى مصر فيلزم أن نستشعر الأسى بسبب تلك العزلة التى نعيشها متباعدين عن الاحتكاك بالتشكيلات الأدبية القائمة فى كل بلدان العالم وكأنه اتحاد ممنوع من الصرف.

كان خط سيرنا بحسب الحجز فى شركة الطيران يبدو مدهشا، نتجه أولا إلى الشمال الغربى لنحط فى مطار روما ونبقى سبع ساعات داخل المطار ترانزيت، وحين كان الغروب قد أوشك أن يكتمل أقلعت الطائرة الصينية فى اتجاه بكين ناحية الشرق، وبدا لى كان الشمس الموشكة على الغياب تستعيد شعاعها الزاهى أو كان الطائرة كانت تسعى فى اتجاه النور، وبحسابات فروق التوقيت كان هناك فرق تأخير ساعة واحدة بين القاهرة وروما لكن الطائرة وهى تتجه ناحية الشمس استعادت هذا الفرق وتجاوزته بست ساعات أخرى لنسبق الوقت فى ساعاتنا أو ندخل فى النهار الجديد بعد اثنتى عشرة ساعة طيران متواصل أو تزيد لنصل إلى مطار بكين فى الثانية عشرة ظهرا بتوقيتهم، لابد أننا كنا نطير فى نهار متواصل، وكان الشروق طلع لنا من قبل اكتمال الغروب، شىء أشبه بخروج الحى من الميت، على أى الحالات هذه حسبة فلكية بسيطة لكن لها دلالة أو دلالات، كان هناك فى العقل صحو آخر غير صحو القلق الذى كابدته في الليلة السابقة على السفر رغم المنبه وثقتى فى صحو زوجتى فى الفجر دائما، كانت فى الليلة السابقة قلقة من أن تفوتنى الطائرة وأنا رجل قليل السفر، أما صحوى خلال الرحلة فقد كان صحواً بالإرادة رغم الإرهاق والتعب بهدف الكشف والمعايشة.

فى مطار بكين كان وجه مستشارنا الإعلامى د/جمال سيد محمد هو أول وجه نعرفه (كان قد ترجم كتابا هاما من الأدب اليوغسلافى منذ سنوات) والتقينا بالمرافق الذى يجيد العربية ويتخذ لنفسه اسما عربيا متنازلا عن اسمه الصينى، قدم لنا نفسه باسم «صاعد» وكان معه مرافق صينى موفد من اتحاد كتاب الصين لمرافقتنا هو «شين»، وطوال الرحلة كان هناك دائما إلى جانب صاعد مندوب من العلاقات العامة فى اتحاد الكتاب يرافقنا ولا يتركنا إلا فى ساعات النوم.

زرنا بكين ونانكين وشانغهاى وهونشو، وكان هناك برنامج حافل ومزحوم ومرتب بحيث لا يضيع أى وقت بلا فائدة، حتى ونحن فى السيارة من المطار إلى الفندق كان الحوار يدور للتعرف والمجاملة ومحاولة التقارب، وهم فى بلاد الصين يتحاورون فى كل مكان وفى كل وقت مع ضيوفهم، فى السيارة وعلى موائد الطعام. يلزم أن أحدثكم عن شونغ چيكون الذى هو «صاعد» وأن أحدثكم أيضا عن «شين» وعن «تشى» وشين الآخر وكل من تعاملنا معهم من الأدباء من شعراء وكتاب قصة ومسرح ورواية، لكنه سوف يكون من العسير أن أوفى أيا منهم حقه، هناك أيضا مجموعة كبيرة من دارسى اللغة العربية أعضاء الجمعية الصينية لدراسات الأدب العربى وكلهم يجيدون العربية ويتخذون لأنفسهم أسماء عربية مثل جلال، وعامر، ونادر، وصاعد، وليلى، ودريَّة التى ترجمت «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، وتترجم

«هاتف المغيب» للغيطاني وغيرهما ثم ليلى، وفايزة، إنهم هناك يبذلون الجهد المتواصل للتعرف على الأدب المصرى، ولابد أننا كنا نشعر بالفرح ونحن نسمع أسماء كتابنا، يحيى حقى، ويوسف إدريس، وثروت أباظة، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى، والقعيد، ومستجاب، وأصلان، وصبرى موسى، وفتحى غانم، عشرات الأسماء المصرية، ولابد أن أى كاتب فى هذه الدنيا سوف يشعر بالسعادة عندما يجد بعض كتبه فى أيدى دارسين لم يلتق بهم أبدا أو أن يرى قصاصات من بعض الصحف والمجلات تحمل صورته وآراءه وهو فى بلد لم يزره أو حتى يحلم بزيارته، وقد حدث مثل هذا الشىء بالنسبة لى فى جمعية دراسات الأدب العربى (فى بكين معهد كبير لدراسات الآداب الأجنبية ومن بينها بالطبع أدبنا العربى) وقد صدرت عن هذا المعهد موسوعة تحتوى على أهم أدباء العالم القدامى والمعاصرين، وفيها جزء كبير عن الأدب المصرى منذ عصر النهضة وحتى جيل الستينيات والسبعينيات، ولكل كاتب من عشرات الكتاب فقرة تحتوى تعريفا بالكاتب وتاريخ ميلاده وأهم ما أصدره من أعمال والجوائز التى حصل عليها والقضايا التى تدور حولها أعماله، كل ما يشغلهم هناك هو الحصول على الكتب الهامة والبيانات عن بعض الأدباء ليتم تسجيلهم فى الموسوعة، ولديهم هناك مشاريع ترجمات طموحة، كنت أشعر أنهم يتسارعون فى سعيهم نحونا وقد قطعوا بالفعل حاجز اللغة الفاصل بيننا وبينهم بدراسة اللغة العربية واعتزازهم بذلك، بينما لم تكلف أى جهة نشر نفسها عناء تزويدهم ببعض المطبوعات ليزداد الحيز الذى خصصوه لنا من الجهد والدراسة.

فى خلال الرحلة نسيت أسماء الأيام، وتعداد ما انقضى منها وما تبقى، كنت أتأرجح فى فراغ التأمل صاعدا وهابطا ومستغرقا فى قراءة الحياة المختلفة والبشر بتقاطيعهم المختلفة وطباعهم المهذبة الودودة، هل أقول لكم أنهم شعب بلا كروش؟ إنهم بالفعل شعب بلا كروش، كل واحد منهم مشغول بذاته، بشغله، بدوره فى الحياة، تكاد نظرة الفضول والتطفل أن تنعدم، والزحام الذى كنت أتخيله تكدسا كان فى أكثر الأماكن ازدحاما منتظما، حتى شنغهاى وهى أكبر مدن الصين تعدادًا كانت تشبه الإسكندرية فى أواخر الربيع قبل زحمة الصيف، وكنت أسأل نفسى عن سر خلو الشوارع من المتسكعين بلا هدف وأجاوب نفسى بأنهم فى المزارع والمصانع ينتجون للدنيا مئات السلع رخيصة الأثمان، هذا فى النهار وساعات العمل، لكن ساعات الفراغ الطويلة لا تستهلك فى المقاهى، ليس فى الصين مقاه أو أمكنة عامة لاستهلاك الأوقات، لابد أنهم اخترعوا وسائل أخرى لم أعرفها فى أماكن لم أشهدها، لكن الزحام قليل والمواصلات العامة نادرة ندرة ظاهرة، لأن الدراجات تقوم بكل العمل، آلاف الدراجات جنبا إلى جنب، دراجات خلف دراجات أمام دراجات على جانبى الطرقات، وبالتالى فلا تلوث ولا عوادم ولا صخب أو كلاكسات تزعق بعزمها وتخترق الآذان من السيارات التى تسد الشوارع وتوقف الحركة والحياة.

الشوارع التى تجولنا فيها كانت تتشابه فى أنها مزروعة بالأشجار

على الجانبين والتى تتقابل فروعها وتشكل قبابا خضراء تفرش الأرض بالظلال، تخفف من سخونة الجو الموسمى الحار، والخضرة فى الصين تدعو إلى التأمل، فمن المزارع الممتدة إلى الجبال وشوارع المدن، الخضرة تغطى حتى جوانب المجارى المائية وسطوح البحيرات، لا شك أن للأمطار الموسمية دورا هاما فى استنبات النباتات البرية فوق الجبال وعلى جوانبها، يمكنك أن تشهد من فوق سور الصين العظيم ذلك التلاحم الكثيف من النباتات والأشجار فوق الجبال العالية وعلى جنباتها المنحدرة وفى المناطق الواطئة أيضا، ولابد أن تتخيل كيف استفادوا هناك من تلك النباتات البرية واستخرجوا منها الأدوية التى تعتمد على الأعشاب، وللأعشاب الطبية فى الصين شهرتها وللجذور غالية الثمن سوقها ربما لأنها تبعث الدفء فى الأبدان أو تمنحها القدرة على تقوية جهاز المناعة ضد الضعف والأمراض، أنا شخصيا لم أجرب لكن الذين جربوا قالوا لى بالعربى، «فاتك نصف عمرك» وأنا أعرف أن أكثر من نصف عمرى قد فات بالفعل منذ سنوات فهل كنت فى حاجة إلى تقرير تلك الحقيقة؟

لو فكرنا فى الأمر أكثر فسوف نكتشف أنهم هناك لم يتركوا شيئا للصدفة، وأنهم استخدموا كل شىء لمصلحة الإنسان، فى المائدة مثلا عشرات وعشرات من النباتات المطهوة بطرق مختلفة، اشعر وأنا أتناول أى وجبة أنه هناك على الأقل خمس أو ست نباتات برية مجموعة من الجبل ومعدة بشكل شهى فى أفخم الفنادق كوجبات، لابد أنهم أدركوا منذ القدم أن كل ماتطرحه الأرض قابل للاستخدام لفائدة البشر سواء فى الطعام أو الكساء أو البناء أو الصناعة.

ومثل الجبل والسهل هناك البحر والنهر والبحيرة، هناك يزرعون اللؤلؤ، وعند البحيرة الكبيرة فى مدينة هانشو تجد مصنعا كبيرا للآلئ البحيرة - أحجام وأنواع وأشكال، خواتم وأربطة عنق وعقود وحلقان وحلى مصفوفة ببراعة من ذلك اللؤلؤ، بل أنهم يستخرجون من بودرة اللؤلؤ دهانا طبيعيا، البودرة للبشرة وعبوات من هذه البودرة للعلاج والتقوية، وعلى امتداد البحيرة تطاردك اللآلئ فى أيدى الباعة بأسعار رخيصة ويحذرك المرافق من اللؤلؤ الصناعى الذى يشبه اللؤلؤ الطبيعى ولا يعرفه غير الخبراء.

فى هانشو زرنا بيت الشاى وهو مجموعة من النباتات المتجاورة، أشكال التجمعات التى كانوا يعقدونها لتناول الشاى، طبعا مستويات وطرازات مختلفة، أوعية إعداد الشاى فى الأزمنة السابقة وأوعية شرب الشاى، فناجين وأكواب، يحدثونك عن تاريخ اكتشاف الشاى وأقدم أشجار الشاى وطرق جمع الشاى وتجفيفه وفرزه. تندهش عندما تعرف أن فى الصين حوالى ثلاثة آلاف نوع من الشاى، الرقم محير بالنسبة لنا، لكنها على أى حال بلد الشاى، فيها أقدم أشجار الشاى ويقدرون عمرها بمئات السنين، وفيها أحدث نباتات الشاى وأصغرها أيضا، ولأنهم يشربون الشاى بشكل متواصل وفى كل مكان وبدون سكر، فإنه لابد من وجود الماء المغلى دائما حتى ولو فى ترمس محمول عند الانتقال أو السفر فى قطار أو أى وسيلة نقل، والشاى لايستخدم مرة واحدة بل

اكثر من خمس أو ست مرات، كل ما عليك أن تصب الماء المغلى فوق نبات الشاى الساكن قاع الكوب، أو الفنجان فتحصل مرة أخرى على شاى جديد اخضر، ولكن الشاى هناك ليس رخيصا كما قد توحى وفرة إنتاجه، أسعاره متفاوته فعلا وبدرجة كبيرة تصل إلى عشرين ضعفا بين شاى وشاى لكنه فى الحد الأدنى قريب من سعره عندنا وقد فقد اخضراره وتلون بالأحمر الداكن فى اتجاه السواد.

ولأنهم أهل حضارة قديمة فهم يحبون أهل الحضارات القديمة، مصر عندهم معروفة بالأهرامات وأبى الهول، وعند المثقفين تزداد المعرفة ابتداء من إدراكهم أنها دولة نامية تعرضت لاستعمار أجنبى مثلما تعرض أهل الصين وتحرر الشعبان بالمواجهة، هناك ساحة من الود المتزايد عنه الأدباء الذين قرأ بعضهم بعض كتابات المصريين المترجمة إلى الصين، يعتزون بتراثهم وتاريخهم مثلنا، سياحتهم الداخلية هى الأساس، وانفتاحهم على العالم بأسره انفتاح إنتاجى، أنهم يغرقون أسواق العالم بالسلع الرخيصة ويعتمدون على الأيدى العاملة الكثيرة فى الريف، ولابد أنهم نجحوا فى تصنيع الريف والاعتماد على الأيدى العاملة الرخيصة لكى يفتحوا لانتاجهم مساحة فى التجارة العالمية، والدولار موجود فى الشارع الصينى، كأنه معيار قيمة، وببساطة يمكنك أن تشترى بالدولار وأن تغيره فى الشارع والمتجر وربما بأسعار تقارب سعره فى البنك أو الفندق، ربما ينشط هذا التسهيل الحركة التجارية مع الأجانب وقريبا من الفنادق وربما حدث لو مثل هذا فى ستينيات هذا القرن قبل مرحلة الانفتاح على العالم لقالوا أن الدنيا انقلب ميزانها.

فى بكين زرنا المعبد السماوى وميدان السلام السماوى الشهير والذى شهد أهم أحداث الصين، وزرنا القصور الملكية ومقبرة ملوك أسرة منج وصعدنا سور الصين العظيم ليتأكد لنا ولهم أننا رجال نحتمل المشقة، وفى نانكين التى يسمونها الجحيم لشدة الحرارة فيها زرنا مقبرة «صين يات سن» وبوابة الصين أيام كانت نانكين عاصمة لبلاد الصين فى أوائل أسرة منج، وتجولنا فى معبد كونفوشيوس ومعبد بوذا.

فى شنغهاى ضاع منى جواز السفر، ولولا أننى كنت قد رأيت منظرا جميلا يستحق التصوير ما اكتشفت ضياعه، كان جواز السفر مع الكاميرا فى حقيبة صغيرة، وعندما بحثت عنها اكتشفت ضياعها، كان المكان يشبه منطقة الموسكى، محلات لبيع العطور والبخور والأنتيكات والملابس والخزف الصينى أعلنت لأقرب زميل في الرحلة أن جواز السفر ضاع منى، وبدون وعى أسرعت راجعا وحدى فى خط السير بالمعكوس، دخلت كل المحلات التى كنا قد دخلناها، وسألت بإنجليزية لم يفهمها إلا قلة قليلة عن الحقيبة، وسألت بالإشارة فبدت على وجوه العاملات الدهشة والإنكار أو عدم الفهم، قالوا كلاما بالصينية، وشعرت أكثر من اى وقت مضى بحاجز اللغة وكأنه جدار بارتفاع سور الصين أو الهرم الأكبر، ولا ادرى كيف وصل صاعد وشين وقنديل إلى مكانى وقد كدت أن اشعر بضياعى مثلما ضاع جواز السفر، لابد من جواز السفر فى

الغربة، من غيره ربما يضيع الإنسان، كنت تقريبا فى المحل الذى دخلناه للفرجة عندما ترجم هو كلامى وترجم لى كلام البنات، فعرفت أن حقيبتى الصغيرة كانت فى يدى وأننى خرجت بها من عندهم، كأنما كانت الترجمة دليلى لاكتشاف الهوية الضائعة لأننى ببساطة توجهت بآلية إلى الصيدلية على الجانب المقابل، كنت قد ذهبت مع صاعد أسأل عن علاج للسكر طلبه صديق ولم أعثر عليه أبدا لأن الطبيب المصرى الذى أملاه اسم العلاج أعطاه اسماً وهمياً! المهم أننى وأنا داخل إلى الصيدلية رأيت الحقيبة فوق علب الأدوية الصينية فارتدت إلى روحى التائهة خلال نصف الساعة منذ اكتشاف ضياع جواز السفر وحتى العثور عليه، هل كان من الممكن أن أتحرك بدونه من مكان إلى مكان؟ وهل كان من الممكن أن أستخرج بديلا عنه من سفارتنا فى بكين وقد زرنا السفير فى ثالث أيام وصولنا وتعرف إلينا ودعانا فى بيته إلى مأدبة عشاء مصرى رائعة، لكن كل هذا لم يكن ليبعث الطمأنينة فى قلب فلاح مصرى فى بلاد الصين ضاع منه جواز السفر.

ترجم لى صاعد كيف أن الصيدلانية عندما اكتشفت الحقيبة الصغيرة جدت فى إثرى وحاولت أن تعثر على لتعيدها لكنها فشلت ربما لأننى دخلت فى أى مكان واختفيت عن الأنظار، لكنها اتصلت بالجهات المسئولة وأبلغتهم عن حقيبتى المتروكة وفيها جواز السفر والكاميرا وبعض الأوراق المكتوبة بالعربى الذى لابد أنها لم تعرفه، ربما استحقت أكثر من الشكر الكثير الذى حاولت أن أوصله لها ممتنا عن طريق صاعد، لكنها كانت تبتسم فى ود وبساطة من يشعر أنه عمل الواجب الذى لا يستحق كل هذا الحماس، لكنها على كل حال أعفتنى من العناء والقلق وأعفت أعضاء الوفد من الدخول في حسبة برما، ترى هل يستخرج بدل الفاقد قبل ميعاد الرحيل ونهاية الرحلة أم أننى كنت سوف أنتظر؟

صاعد:

سألت نفسى عن صاعد، هل كان مجرد دارس للغة العربية وعاشق لها يقوم بترجمة فورية متواصلة على امتداد الزمن الذى استغرقته الرحلة؟ أم أنه أولا وقبل كل شىء رجل صينى يقوم بدوره الأهم فى خدمة وطنه بينما يترجم كلامنا إلى كل تلك الشخصيات الأدبية والمسئولين فى اتحاد الكتاب عبر كل اللقاءات التى رتبوها للوفد المصرى؟ كان يرافقنا من أول دقيقة تزلنا فيها أرض مطار بكين ولآخر دقيقة غادرنا فيها المطار داخلين إلى صالة السفر، كان ما تحاورنا فيه مع أدباء بكين ونانكين وشنفهاى وهونشو كثيرا ومتعددا، قضايا الأدب المعاصر فى بلادنا وبلادهم، الحداثة ومابعد الحداثة، أثر الغرب وأثر الشرق فى الثقافة والأدب والحضارة الإنسانية، أدب أمريكا اللاتينية وتأثراته البعيدة بالروح الشرقية، كيفية دعم العلاقات الثقافية بين مصر والصين، أهم الترجمات التى تمت من الأدب المصرى إلى اللغة الصينية، اللقاءات مع الباعة فى المتاجر، الصيدليات، المتاحف، المعابد، عمال الفنادق وكافة من التقينا بهم وتعاملنا معهم وكان هو وسيطنا الوحيد الذى أرهقناه وشاركنا الآخرين فى إرهاقه، لكنه أبدا أبدا لم يبد أى ضيق أو يتململ أو تظهر عليه أى علامة من علامات الاستياء، كان

يوقظنا بالهاتف في الصباح ويتعجلنا إذا تكاسلنا في النزول في ساعات الوجبات، كنا نفطر في السابعة والنصف نتغدى في الثانية عشرة ظهرا ونتعشى في السادسة أو السابعة، ومواعيد الطعام عندهم ثابتة تقريبا، ويلزم احترامها، والأدباء بطبيعتهم منفلتون من أي التزامات فماذا كان يستطيع صاعد أن يفعل مع أربعة ادباء من مصر في زيارة للصين هو مسئولها الرئيسي؟

أشهد بالحق أن «صاعدا» نجح في اجتذابنا إلى الفلك الصيني ندور في مداره وبحسب مواعيده ونحاول أحيانا أن ناكل بالعصوين مثلهم وأن نتحامل وننبذ الكسل وننفذ البرنامج المكثف بدقة، وصاعد أستاذ جامعي من مواليد ١٩٣٨، وهو نائب رئيس جمعية دراسات الأدب العربي واستاذ في قسم الدراسات الشرقية في جامعة بكين، سألناه كيف يذهب إلى الجامعة فأجاب ببساطة: بالدراجة طبعا.

يعرف الكثير جدا جدا عن الأدب المصري، ويعرف الكبار من أدباء مصر، وهو زوج وأب لابن وحيد، حكى لي مرة عن بنت له ماتت منذ سنوات وحزن من أجلها، هل بقي جرح هذه البنت في قلبه إلى هذا الوقت؟ أعتقد، لكنه على الجانب الآخر يعيش نفس ظروف المثقف في عالمنا الثاني بدخله المتواضع (دخول المثقفين في الصين متواضعة إلى الحد الذي لا يتمكن البعض منهم من شراء مايلزم من مراجع ومطبوعات)، لكنه لم يكن متبرما، بل يوشك أن يكون راضيا عن دوره، كانت موسوعة الآداب الأجنبية التي حدثني عنها معه في آخر ليلة نقضيها في فندق بكين، كان قد وعدني بإحضارها ليريني اسمي باللغة الصينية وأسماء أدباء مصر، وعندما جلس ليقرأ لي بعض الفقرات ويترجمها سألته إن كانت هذه النسخة تخصه شخصيا فأجاب بالإيجاب وأضاف أنه احضرها لي هدية: استمر صاعد في القراءة والترجمة فسألته إن كانت هي نسخته الوحيدة فقال إنها الوحيدة لكنه سوف يتصرف ويحصل على غيرها، شعرت أنه يدعوني لقبول الهدية بسماحة وكرم، لكنني أيضا راجعت نفسي عندما عرفت أنها غالية الثمن، راجعت نفسي وشكرته معتذرا عن أخذها منه لأنها مكتوبة باللغة الصينية التي لا أعرف منها مقطعا، اللغة الصينية ليست لها أبجدية، هي لغة تتكون من مقاطع تصل إلى خمسة آلاف مقطع، لكل مقطع نطق خاص وإذا أضيف له مقطع اخر تشكل في معنى أو كلمة أو جزء من معنى

المهم أنني تركت لصاعد موسوعته وأنا حزين، ربما من أجله أو من أجل نفسي أو من أجل عشرات الأدباء المصريين الذين كان من الممكن على الأقل أن أجعلهم يطلعون على الفقرات الخاصة بهم في صفحات الموسوعة على حساب صاعد

في اللقاءات الساخنة بالحوار كان صاعد يقوم بعمله على أكمل وجه، لكنه في عشاءات العمل كان يبدو لي مثل الضحية، فالمائدة الداخلية التي تتحرك حركة دائرية على محور وعليها الأصناف لتحصل على حقك وأنت في مكانك كانت تدور وهو منهمك في الترجمة، يشفيك أن تراه يؤدي دوره لصالحك ولا يحصل على وجبته، وكثيرة هي الموضوعات التي يلزم ترجمتها،

وحتى لو سكت أنت لتجعله يلتقط بعضا من نصيبه فغيرك لن يسكت، ربما لأن شهوة الكلام عند البعض تساوى شهوتهم فى التهام الأكل، ومثل هؤلاء يضعون أدوات الاستفهام أولا ثم يصوغون مايعن لهم من أسئلة سواء كانت مكرورة أو متواضعة فهى فى النهاية أسئلة وتحتاج إلى إجابة من هؤلاء البشر المؤدبين وترجمة من صاعد، ومثل هذه المسائل لا يمكن علاجها بالنصائح أو التلميحات، إنها تحدث مثلما يمكن أن تتخيل مائدة تدور بطبق شهى، ومن الطبيعى أن يتوجه الطبق بمحتوياته للضيوف أولا، اليس من المنطقى أن تتولد لدى الضيف فى مثل هذه الحالة بعض الحساسية التى تجعله يحاذر من أن يتجاوز حقه أو أن يتسلط على حقوق الآخرين، يقسم محتويات الطبق على عدد البشر ويحصل على نصيبه أو حتى أكثر قليلا بحيث لايبدو لمن يراه أنه يأكل فى آخر زاده كما يقول مثلنا الشعبى، المسائل تتداعى، أدوات الاستفهام ومحتويات الأطباق الكثيرة وهى تتناقص وصاعد يترجم، كان يبدو لى فى بعض الأحيان ضحية متسامحة راضية عن مصيرها، وكان يهمس لى فى بعض الأوقات بترجمات لبعض المأثورات الصينية المتفائلة أو بعض الأمثال المصرية الحاسمة، هل أزيد؟ كان «صاعد» بالنسبة لى وللوفد كله اكتشافا إنسانياعميقا، ليتنى أستطيع أن أعوضه ببعض سطورى عن ذلك الإرهاق والتعب الذى سببناه له طوال الوقت، وبعض الأدباء لا يعجبهم العجب ولا الصيام فى شهر رجب، وقد كان صاعد هو الذى وظف نفسه كى يرضينا مهما كلفه ذلك من جهد ومشقة، هل كان يفعل ذلك ما لم تكن بلاده تجرى فى دمه؟.

شين:

مسئول علاقات اتحاد الكتاب الصينى الذى رافقنا مع صاعد منذ البداية وطوال الوقت فى بكين، وكان يتابع تحركاتنا بالهاتف فى بكين وشنغهاى وهونشو، كانت البداية معه حوارا فى السيارة التى نقلتنا من المطار إلى الفندق،لم تغب فى حوارنا معه روح الود والتعاطف رغم أنه لا يعرف من اللغة العربية حرفا، لكن صاعدا كان هناك، وكانت روح الدعابة أيضا بادية، وكان يحاول أن يجعل رغباتنا تتوافق مع برنامجهم الذى أعد سلفا (لابد أنها بركات العالم النامى).

لكن هل الصين بكل ثقلها دولة نامية كما كانوا يقولون؟

الصين بثقلها البشرى والإنتاجى وانفتاحها الجديد ومقعدها الدائم فى مجلس الأمن وحقها المكفول فى الاعتراض أو الفيتو، هل هى بالفعل دولة نامية، ربما يتشابه تاريخنا مع تاريخهم فى بعض النقاط ويختلف فى نقاط أخرى، لكن شين كان يرى ذلك ولابد أنه نوع من التواضع أو طريقة خاصة للنظر إلى الغرب وأثر المنظومة الغربية فى العالم المعاصر.

كان شين قد ترجم عن اليابانية بحسب ما قال ما يزيد عن العشرين كتابا بين رواية ومجموعة قصص، لكنه لم يقرأ إلا القليل من الترجمات عن الأدب العربى، سألته عن دخله من كل هذه الترجمات وسألنى عن دخلى من مؤلفاتى فاتضح لكليناأننا ننتمى لطبقة البسطاء، لكنه إمعانا فى العناد هددنى بإبلاغ زوجتى عن

ارباح لم احصل عليها، وداعبته بأن افعل نفس الشيء، وامتد خط الدعابة على استقامته حتى فكرنا فى تأسيس «رابطة الخائفين من زوجاتهم» على أن يرأس هو الفرع الصينى واترأس انا الفرع المصرى لابد أن الرياح حملت لنا تباشير مؤتمر المرأة الذى كان مايزال فى زمن التحضير له هناك؛ المهم أن الرابطة تأسست بالفعل وعلى كل الخائفين من زوجاتهم فى كل من مصر والصين أن يملأوا الاستمارات.

هل كان شين يخاف فعلا من زوجته أم انه كان يدعونى لأن اتعلم بعض الخوف من زوجتى؟ كان يذكرنى فى كل لقاء بأنه من الضرورى أن أشترى لها هدية بمبلغ لا يقل عن عشرة آلاف دولار، ولأن الأحلام أزهى من الواقع فقد كنت أعده بفعل هذا الأمر ليتأكد من جدارتى برئاسة فرع الرابطة فى مصر، وكان يحدثنى عن الأزواج الأشرار الذين لا يخافون من زوجاتهم وأحدثه عن المصائر الصعبة لمثل هؤلاء الأشرار ونضحك.

فاجانى شين بإجراء حوار جاد جدا معى فى الليلة الأخيرة، وقام صاعد بالترجمة، كانت الاسئلة ذكية ومرتبة وتكشف عن عقلية واعية عارفة لهدفها تماما، وكنت احس أن روح الدعابة لا تقلل من درجة الوعى بالعالم وقضاياه، ولولا وجود صاعد بيننا لظل الحاجز الذى يفصلنى عنه أعلى من الهرم الأكبر وأطول من سور الصين العظيم، هل نشر الحوار؟ ربما وهل بقيت فى ذاكرته مثلما بقى فى ذاكرتى رئيسا لفرع الخائفين من زوجاتهم فى الصين؟



ص . ح

«الغرب الحقيقى»
والجحيم الخصوصى للنزعة الفردية الأمريكية

تقدم مسرحية (الغرب الحقيقى True west للكاتب المسرحى الأمريكى **سام شيبارد** Sam Shepard والتى تعرض الآن على مسرح «دونمار ويرهاوس Donmar warehouse» فى لندن نموذجا دالا على العالم المسرحى، والخصائص الدرامية المتميزة التى تتسم به مسرحيات هذا الكاتب المرموق. **فسام شيبارد** واحد من أبرز جيل الستينيات المسرحيين فى الولايات المتحدة الأمريكية. بدأ الكتابة للمسرح عام ١٩٦٤، ضمن حركة بعيدا - بعيدا - عن برودواى Off - Off Broad-way الطليعية، والتى انبثقت لا احتجاجا على مسرح برودواى التجارى والجماهيرى الشهير، ونزعته الشكلية التى أجهزت على روح الإبداع والتجريب، كما فعلت حركة بعيدًا عن برودواى - Off Broadway التجريبية، وإنما احتجاجا على هذه الحركة التجريبية ذاتها، وإمعانا فى الابتعاد عن رؤاها التى سرعان ما تحولت إلى مؤسسة قائمة بذاتها، واستقطبتها النزعة التجارية، التى تغلب على المسرح الأمريكى، والتى أجهزت على عدد من كتاب هذه الحركة التجريبية الطليعيين، وهم لايزالون فى ميعة الإبداع، كما حدث مع **إدوارد إلبى** صاحب (قصة حديقة الحيوانات) و(من يخاف فرجينيا وولف). لأن الفرق الأساسى بين الحركتين، هو أن الحركة الأخيرة تعى أهمية القطيعة المعرفية مع المؤسسة المسرحية أكثر من سابقتها، وتعى أساليب المؤسسة الأمريكية المراوغة لاحتواء المتمردين عليها وترويضهم. وتحاول هذه الحركة كذلك أن تبدع مسرحا شاملا، متفجرًا بالطاقة، ينبع من التصادم مع السائد، ورفض التفكير المنطقى، والبنية وتسلسلها السببى فى تطوير الحدث الدرامى، ويكتشف شعرية التفكك والتجاور فى تفاصيل الحياة اليومية، ويستخدم تلقائية الارتجال المسرحى المحسوب، وحميمية العلاقة بين الممثل والفضاء الذى يعمل فيه بطريقة تعيد للمسرح طاقته التعبيرية الخلاقة. فقد انطلقت هذه الحركة من الضيق بالتفسير،

والتبرير، والوضوح، والحبكة المرسومة بإتقان وهندسية، وسعت إلى تحرير اللغة، وإطلاق عنان خيال المتفرج، ليبحث لنفسه عن رؤيته الخاصة، وسط تلك النقلات المفاجئة التى امتلأت بها المسرحيات، وتبدل الأدوار والمصائر الذى قامت عليها حبكاتها. ولأن هذه الحركة المسرحية الجيدة تدرك أهمية نقد المؤسسة الأمريكية نقدا جذريا، يتناول قيمها الجوهرية، وتصوراتها الأساسية للمجتمع والإنسان، فقد تعرضت أعمالها لنوع من الحصار أو الإهمال. وربما كان هذا هو السر فى أن **سام شيبارد** لم يلق الاهتمام الواسع الذى حظى به مسرحيون آخرون أقل منه موهبة وأهمية، فمسرحياته المقلقة الرافضة لجوهر الفلسفة التى تنهض عليها الرؤية الأمريكية للعالم وراء محاولة المؤسسة بالتالى لتهميش إبداعه هو والعديدين من مسرحيى حركة بعيدا بعيدا عن برودواى، وغمطهم حقهم من الشهرة والاهتمام.

وقد عانى **سام شيبارد** من التهميش، ومن محاولة المؤسسة للتقليل من قيمته برغم غزارة إنتاجه، بل واستخدامها لهذه الميزة نفسها كعنصر فاعل لهدمه، وصرف الجمهور عن الاهتمام بعالمه، أو إدارة حوار واسع مع رؤاه. وكان رد **شيبارد** على هذا الموقف هو المزيد من الإنتاج، وتنويع مجالات هذا الإنتاج. ففضلا عن كتابته للعديد من المسرحيات، فقد كتب عددا من الأفلام الناجحة (بما فى ذلك زابرايسكى ZabriskiePoint لأنطنيونى و (باريس - تكساس)، وقام بالتمثيل فى عدد آخر، حتى استطاع أن يفرض نفسه على الواقع الثقافى والمسرحى والسينمائى، دون المساومة على رؤيته، أو التضحية بحسه النقدى الحاد الذى يحرص على التعبير عنه دون الوقوع فى مهاوى الدعائية أو الكتابة الأيدولوجية. وتتسم مسرحياته بالتنوع الشديد والخصوبة، فقد كتب أكثر من أربعين مسرحية فى ثلاثين عاما، وحصل على جائزة بوليتزير عن مسرحيته (الطفل المقبور Buried Child). ولذلك فقد جرب فى مسرحياته شتى الأشكال والأنماط الدرامية من مسرح الفعل والإثارة كما فى مسرحية (رعاة البقر)، ومسرح العبث كما فى (شيكاغو)، ومسرح الخيال العلمى كما فى (يد غير منظورة) و (عملية اللكمة)، ومسرح قضايا الإبداع كما فى (مسرحية الميلودراما) و (جغرافيا الفارس الحالم) و (مدينة الملائكة)، والمسرحيات الموسيقية مثل (فم راعى البقر) و (ناب الجريمة) بالإضافة إلى المسرحيات الواقعية، مثل (لعنة الطبقة الجائعة) و (الطفل المقبور).

وتهتم هذه المسرحيات جميعا، مهما اختلف نمطها الدرامى، أو موضوعها المسرحى، بمدى تحلل الأسطورة القومية الأمريكية، أسطورة الهوية المصاغة فى بوتقة صهر الأجناس والحلم الأمريكى بنوع من أرض الميعاد أو الجنة الأرضية، تحت وقع سيطرة الآلة والنزعة الاستهلاكية على الحياة المعاصرة. كما تسعى إلى التعامل مع موضوع البحث عن الجذور، وما يفضى إليه هذا البحث من مآزق، لأن الجذور هى مصدر الهوية لديه، ولكنها كذلك منبع الجمود الاجتماعى، والتحجر العصبى الذى ما إن تنطلق الشخصية للانفلات من ربقته، وتتجه إلى الغرب حتى تصطدم بمآزق انبتات الجذور، وبأسطورة أخرى من أساطير الحياة الأمريكية المعاصرة هى غواية الغرب باعتباره الخلاص والحرية المطلقة. وهى أسطورة لها أهميتها القصوى فى عالمه، حيث يشكل الغرب الخلاص المرتجى لكل الساقطين، والسكارى، والطامحين إلى النجومية، والثراء السريع، والحالمين بمستقبل أفضل من ذلك الذى قدمته

لهم أصولهم الاجتماعية. فالغرب هو أحراش أمريكا التي لم تستقر القيم فيها بعد، ولم تترسخ المعايير كما حدث في الشرق بولاياته ومدنه العريقة. وهو لذلك في حالة من السيولة القيمية والدلالية، والإنسانية معا، تتيح للحلم الأمريكي الزائف أن يواصل تأثيره الساحر على كل الذين جنى عليهم المجتمع، وأحالهم إلى ضحايا لآلته الرأسمالية البشعة، فهدهد الحلم جراحهم، وقدم لهم أملا ما في خلاص ما. ويعي شيبارد مدى ما في هذا الحلم من خداع، ولذلك فإنه شغوف باستخدام الصحارى الأمريكية القاحلة كاستعارة للوضع الأمريكي الذي يواجه فيه الإنسان أقسى صور الوحشة الطبيعية، في صحراء قاحلة متعطشة للماء. بصورة تصبح معها الصحارى هي المعادل البصري للخواء الداخلي ولبرارى الروح الموحشة، بل وتتحول لديه إلى الاستعارة المثلى للوضع الأمريكي، والحضارة الأمريكية برمتها.

وهذا هو ما تستخدمه هذه المسرحية التي عنونها شيبارد بـ (الغرب الحقيقي) والتي تجعل من الفضاء الذي تدور فيه الأحداث عنصرا فاعلا في البنية المسرحية. إذ تدور المسرحية في مطبخ بيت الأم، وهو مطبخ أمريكي تقليدي بسيط، يدخلنا إلى أحشاء العالم الداخلي الأمريكي الذي تشكل فيه العناية بالنظافة والنظام، وسقى النباتات الصحراوية التي تنتشر في الأصص التي تعمر أنحاء المطبخ، نوعا من المعادل البصري للانصياعية الأمريكية، والانخراط في تلك القطيعية التي ترسم ملامح كل صغيرة وكبيرة في حياة الفرد باسم حرية الاختيار. فقد أحالت تلك الانصياعية عملية التنميط إلى فن خادع يدعونه بحرية الاختيار، حرية اختيار لون أرضية المطبخ أو أثاثه، ولكن لابد لكل مطبخ أن يتكون من نفس الأثاث، وأن نفرش أرضيته بنفس البسط البلاستيكية، وأن تكون مائدته وكراسيه من نفس المادة أو من واحد من الطرز الثلاثة الشائعة... إلخ وقد عهدت الأم بالبيت إلى ابنها «أوستين» للإقامة به، والعناية بنظافته، وسقى نباتاته، أثناء غيبتها لعدة أيام في رحلة قصيرة. ويريد أوستين أن يستغل هذه المدة التي يعيش فيها وحده في هدوء البيت العائلي النظيف لكتابة قصة سينمائية يعول الكثير على قبول المنتج السينمائي «صول كيمر» لها. وقد استمع كيمر لفكرة قصته السينمائية، ووعد بتسويقها، والعمل على إنتاجها، ما أن ينتهي أوستين من كتابتها. وقد سبق لأوستين أن عمل في عدة وظائف مساعدة في كتابة السيناريوهات السينمائية لقصص ألفها غيره، ولكن لم تتح له فرصة أن يكتب قصته التي ظل يحلم بكتابتها لعدة سنين، ويعول على إنتاجها، وبالتالي نجاحها، كثيرا. وتوشك هذه الفرصة التي نعرف مدى أهميتها لأوستين، أن تكون هي حلمه بالخلاص والتحقق في عالم لم يتح له فرصة التحقق بعد، برغم أنه راعى كل قواعد اللعبة، والتزم بكل سلوكات المواطن الأمريكي الصالح. ومع ذلك فقد أوغل في العمر، وتجاوز الثلاثين دون أن يحقق نفسه بعد، ولكن ها هي فرصة التحقق قاب قوسين أو أدنى. فكيمر يوشك أن يجيء ليناقش معه التفاصيل النهائية للمشروع، وليطلع على ما كتبه منه.

ولكن بدلا من أن يأتي كيمر، يهل علينا الأخ الأصغر «لي»، بهيئته الفظة، وأظافره الطويلة، ومظهره القذر، وأسماله الممزقة، وذقنه غير الحليقة، وحركاته اللامبالية، وزجاجة الشراب «الجعة» التي لا تفارقه. ويفاجيء حضوره أخاه المناقض له مظهرا وسلوكا وتوجها. ولكن «لي» يبتز أخاه عاطفيا، ويطمئنه إلى أنه لا يريد إلا أن يحصل على بعض الشراب من ثلاجة الأم، وأنه سيحافظ على كل شيء نظيفا ومرتبا

حسب رغبتها، ولن يأتى بأى فعل يعكر صفو المكان. ولما يلاحظ حرص أوستين على التخلص منه لأنه يتوقع وصول كيمر، يطلب منه أن يعيره سيارته، فيفعل أوستن ذلك بعد تردد وهو غير راض، لأنه يشك فى أنه سيستخدمها لسرقة بعض بيوت الحى، ويذكره بأن أمه معروفة فى الحى، ولاداعى لتدمير سمعتها فيه بارتكاب عمل طائش. فيطمئنه «لى» بطريقة لا تفلح فى تهدئة مخاوفه، ومع ذلك يقرر أوستن أن يعيره سيارته، لأن استعارة السيارة، برغم ما تنطوى عليه من مخاطر، هى أهون الضررين بالنسبة له، فالبديل هو أن يبقى «لى» فى البيت عندما يأتى كيمر لمناقشة مشروع الفيلم، ويدمر بذلك فرصة عمره التى أصبحت قاب قوسين أو أدنى من التحقق. ومن خلال النقاش بين الأخوين يعرف «لى» هواجس أخيه ومخاوفه، واهتمامه بكتابة فيلم يعلق عليه الكثير، فيقول له أنه هو الآخر لديه قصة لفيلم ناجح من أفلام رعاة البقر، وقد مرت سنوات كثيرة دون أن تنتج السينما الأمريكية فيلما عظيما من أفلام رعاة البقر. ويحكى له عن قصة فيلمه فيكتشف أوستين أنها قصة تافهة، وغير منطقية، مليئة بالمفاجآت، والأحداث غير المعقولة.

فيسخر منها، ويطلب منه أن يأخذ السيارة وينصرف، و«لى» يكون قد عرف فى الوقت نفسه كيمر الكثير عن كيمر، وعن شغفه بلعبة الجولف، وحبه لإنتاج أفلام ناجحة، وغير ذلك من التفاصيل.

وينصرف لى، ويواصل أوستن الاستعداد للقاء كيمر، ولما يأتى كيمر، وتبدأ مناقشة المشروع، يعود لى محملا بمسروقاته، ومنها جهاز تليفزيون، يزعم أنه كان يصلحه واستعاده من محل تصليح الآلات الكهربائية، وعاد به لشغفه بالقصص والأفلام. ويستولى «لى» بالتدريج على اهتمام كيمر، وقد دخل إليه من مدخل لعبة الجولف التى يعرف الكثير عنها. بالرغم من أن مظهر «لى» الرث، ولغته الفظة تتنافى كلية مع هذه اللعبة التى تعد من ألعاب علية القوم والوجهاء فى المجتمعات الرأسمالية. ويتواعد كيمر مع «لى» على لعب الجولف فى اليوم التالى، ويعود «لى» من اللعب ليخبر أخاه أن كيمر قد شغف به كلاعب للجولف، وأهداه مضاربه نتيجة لذلك، وأنه، وهذا هو الأهم، قد استمع إلى قصته، وقرر العمل على إنتاجها، وطلب منه كتابتها. ويطلب «لى» من أخيه أن يساعده فى كتابة المعالجة السينمائية، لأن «لى» أمى، ولا يعرف كيف يكتب، ناهيك عن

استخدام الآلة الكاتبة. وأمام إلحاح لى وتهديده لا يملك أوستن إلا أن يساعده على كتابة قصته دون تدخل فى حبكتها الغريبة، ويقدمها «لى» لكيمر فيقرر إنتاجها على الفور، والتعاقد معه بشأنها، وتأجيل مشروع أوستين الذى كان أقصى ما وعد به إزاءه أنه سيعمل على البحث عن منتج له. هنا يصل التوتر بين الأخوين، وبالتالى بين المشروعين ذروته. لأن «لى» الذى رفض الانصياع لنمط الحياة الأمريكية، وقرر التمرد عليها، وعاش فى الصحراء، بقيت نفسه على غاراته المنتظمة على بيوت أمثال أخيه أوستين من الذين حافظوا على النظام وامتثلوا له، يرى، بل ويتوق، إلى أن يعيش حياة مثل حياة أخيه المنظمة المستقرة المأمونة. وهاهى الفرصة قد جاءته، ولذلك فإنه يدافع عنها بأقصى ما فى طاقته، وهو مستعد لأن يقتل أخاه، لو رفض مساعدته فى كتابة القصة.

لكن أوستين الذى يعجز عن فهم منطق المنتج الهوليودى، وكيف قبل قصة أخيه المفككة وغير المنطقية، وفضلها على قصته التى أنفق العمر فى إحكام حلقاتها، يجد نفسه وقد انجذب هو الآخر صوب حياة أخيه الرافضة لقيم العالم الأمريكى، وبالتدريج تكتمل فصول لعبة تبادل

المراكز، حيث يستهوى كل من الأخوين نمط الحياة التى يعيشها نقيضه. فإذا كانت حياة لى هى التى أفرزت الخيال القصصى الذى تقبله هوليوود، فإن هذا وحده سبب كاف لأن تشوق أخاه أوستين الذى أنفق العمر كله يحاول كتابة قصته السينمائية لا العمل على صياغة قصص الآخرين. وما أن تحين له الفرصة، حتى يجد أن أخاه قد انتزعها منه بمهارة وبساطة متناهيتين، وعاد به من جديد إلى الوضع الذى تصور أنه قد آن أوان التخلص منه، وهو المساعدة على كتابة قصص الآخرين. لكن «لى» الذى يدرك مدى صعوبة الحياة القاسية التى تجرع آلامها، يتحدى أخاه أن يفعل ما كان يفعله، فيقبل أخوه التحدى لدهشته. وينطلق إلى سرقة مطابخ الجيران، ويعود محملا بمسروقاته. غير أن لى» لا يريد لأخيه أن يعيش تجربته الموحشة فى صحارى النفى والعزلة، ويتوسل إليه بالطريقة الوحيدة التى يجيدها ،وهى الفظاظة والتهديد، أن يساعده فى كتابة السيناريو، بعد أن قبلت شركة الإنتاج معالجته، وتحمس لها كيمر إلى أقصى حد. أو بالأحرى أن يساعده فى الخلاص من حياته القديمة التى عانى منها الكثير، وأن الانفلات من أسرها.

فيرفض أوستين ذلك، ويقرر أن ينطلق إلى الحياة التى يريد «لى» أن يتركها وراء ظهره. وتبدأ دراما تبادل المراكز المؤلمة، وتتخلق معها آليات محاولة لكل من الأخوين القسرية فى منع الآخر من أخذ دوره السابق، لأن كل منهما يدرك مدى مافى هذا الدور من مرارة وإخفاق. وتتجسد لنا من خلال هذه الدراما المستمرة عملية التدمير المتبادلة التى تنتهى بتدمير مطبخ الأم وقد تحول إلى ساحة لمعركة ضارية بين الأخوين. ولما تأتى الأم فى نهاية المسرحية تجد أن النباتات قد ماتت، وأن كل شىء فى مطبخها/ عالمها القديم قد انقلب رأسا على عقب، وأن الأخوين قد أوشكا على تدمير بعضهما كلية، وأن أوستن قاب قوسين أو أدنى من قتل أخيه والخلاص منه.

هذه هى أحداث المسرحية التى لجأ المخرج إلى حيلة درامية جميلة، هى جعل الممثلين الرئيسيين فيها، واللذين يقومان بدورى الأخوين، يتبادلان الأدوار ليلة بعد الأخرى فى المسرحية. فمن يقوم الليلة بتمثيل دور «لى» يقوم غدا بتمثيل دور أوستين، والعكس بالعكس.. بالصورة التى تؤكد أهمية لعبة تبادل الأدوار والمراكز فى المسرحية، وتؤكد فى الوقت نفسه أن لكل دور من الدورين جحيمه الخصوصى، وأنه لا فرق كبير فى الحقيقة بين ذلك الذى انصاع لكل معايير المؤسسة وطبقها بحذافيرها، وذاك الذى تمرد عليها وازدراها كلية، لأن كلا الأخوين يعيش جحيمه الأمريكى: فى أحراش تلك الصحراء القاحلة المترعة بالألق الخادع، والتى لا أمل لمن يدلف إلى فيافيها فى الخلاص أبداً. فقد استطاعت المسرحية أن تجعل المسيرتين المتناقضتين لحياتى الأخوين تسفران عن نفس النتيجة، بالصورة التى بدا معها أن من انصاع للنظام كمن تمرد عليه، وأن تسلط الفردية المطلقة على الشخصية الأمريكية، باعتبارها المكون الأساسى لها، قد أعمت الأخوين عن إمكانية التعاون معا لتحقيق خلاصهما المرتجى. فقد أذكت هذه الفردية حدة الصراع وقضت على كل إمكانية فى التعاون والعمل المشترك. وقد استطاعت المسرحية أن تكشف لنا عن «حقيقة الغرب» تلك دون أن تطرح موضوعها على سطح الحدث الدرامى، بل بتحويله إلى بنية درامية تعتمد على توازى المسارات، وعلى السعى لتبادل المراكز دون الوعى بأن الخيار الآخر الذى تسعى الشخصية لتبنيه لا يقل سوءا عن ذلك الذى تهرب منه.

أصدقاء إبداع

تنويه
نعتذر لأصدقائنا الشعراء عن تأجيل دواوينهم إلى العدد القادم بسبب ضيق المساحة

القصة :

متى يكون لى صوتى الخاص وطريقتى المتفردة؟

هكذا يظل يسأل كل من دخل عالم الكتابة ووقع تحت تأثير سحر الفن .. إنه حلم يجرى وراءه الجميع وكلما توغل الفنان داخل هذا العالم اكتشف أن الأحلام لا تتحقق بالسهولة التى كان يظنها ، وأن عليه أن يبذل جهداً مضنيا، وقد يكتشف انه غير قادر على السير فى هذا الطريق، وهنا قد يصمت أو يستمر فى الثرثرة التى لا تجدى.

أليس هذا ما نراه حولنا؟ كم من كتاب سقطت أسماؤهم لانهم لم يحققوا ما حلموا به فآثروا الصمت، وكم من كتاب يكتبون كلاماً يغنى بعضه عن بعض ولا يتميز بشىء، بل خير منه الكف عن الكتابة.

وإذا لم يدرك الكاتب الشروط التى لابد من توافرها لمواصلة طريقه فإنه يتخبط وتفقد كلماته تلك الحرارة التى تميز الفن الصادق، ويلجأ بسبب عجزه إلى ذلك التكلف البارد.

هذا الكلام ليس جديداً ، ولكننا نجد أن علينا أن نهمس به فى آذان أصدقائنا من كتاب القصة، بعد أن لاحظنا شيوع التهويمات فيما يصلنا من قصص وشيوع الأفكار المسبقة التى تفسد العمل الفنى خاصة إذا كانت افكاراً وعظية مباشرة.

ولنحاول الآن قراءة بعض القصص:

قسوة الحياة .

محمود محمود الصاوى . تلا

من عنوان القصة يمكن إدراك مضمونها المباشر، وهى قصة تذكرنا بتلك التى كان يكتبها الطلاب النشطون أيام الدراسة، وإن كانت ليست متشائمة كقصة صديقنا محمود؛ والحكاية أن رجلاً عجوزاً مرض ابنه ولم يجد نقوداً لعلاجه، وفجأة يرى «شيئا ما له بريق لامع تغطيه طبقة خفيفة من الغبار» وإذا هذا الشىء مجموعة كبيرة من العملات الذهبية، فأى سعادة هذه؟ ولكن فرحة الرجل لا تكتمل لانه «يعود إلى بيته فى المساء ليفاجأ . مرة أخرى . بأن ابنه الوحيد قد فارق الحياة . فبكى وحده فى ألم» ونظن أن الذى أوقع الصديق فى هذا الخلط هو ذلك العنوان الخادع ، لقد اختار العنوان وبحث له عن هذه الأحداث الملفقة غير المقبولة.

عندما يجف العود .

محمود سنبل . دماص . ميت غمر

وهذه أيضا قصة افسدتها الفكرة المسبقة ،وهى فكرة مستهلكة جداً .. رجل عجوز يظل يتذكر أيام شبابه ويسيطر عليه الحزن «وبينما هو فى هذا الحديث مع نفسه، تعود زوجته،ومعها أحد الأحفاد الذى يفتح باب الحجرة التى يجلس فيها وحده ... فيضمه الجد بحنان شديد ويقبله بين عينيه ثم يقول بصوت خافت : لنا الكفاح ولكن الثمرة».

انكسار . نصف رجب .

وهبة عبد السند وهبه . إمبابة

تفتقر قصص الصديق وهبة إلى تلك الشروط الأساسية التى أشرنا إليها، ولن ينخدع القارئ بما يريد الكاتب أن يوهمه به، فما دام يصر على أن يكتب كلماته هكذا «بسريراً.. بعد عمراً طويل .. وقفذت إلى ذهنه» وغير ذلك كثير .. ما دام يصر على ذلك .. فلن يصدقه أحد إذا قال :

«استراح الرب فى اليوم السابع لكنك يا رجب لم تسترح، لأنه يقول بعد ذلك » مرت عليك سبع لياًلاً عجاف» وهكذا..

هذه إذن أيها الأصدقاء قصة جيدة اخترناها لهذا العدد .. وإلى اللقاء.

فى القطار

محمد كمال محمد - الجيزة

يجلس فى كافيتريا القطار ويطلب فنجانًا من الشاى ويأتى إليه بعد لحظات وأثناء تقليبه يقع بصره على امرأه تقلب فنجان الشاى الذى أمامها ويبدو أنها شاردة الذهن تفكر فى شىء ما ويالها من امرأة جميلة حتى أنها تبدو كطفلة وترفع المرأة عينيها وترى ذلك الرجل وهو يحدق فيها ولا يرفع عينيه عنها ترى من يكون ولماذا يحملق فى هكذا هل يعرفنى؟

لا أظن ذلك فإنى لا أتذكر أننى رأيته من قبل فكيف يعرفنى ؟ ربما يعرف زوجى ولكنى أعرف أصدقاء زوجى جيدًا لا فأنا لا أعرفهم جميعًا وربما يكون صديقًا له وأنا لا أعرفه ولكن لو كان صديقه فلماذا ينظر إلىَّ هكذا دون أن ينطق بكلمة واحدة؟

هل يكون قــد رأى ... وهو يوصلنى إلى القطار ويودعنى - يا مـصـيـبـتى - هل من الممكن ذلك ولم لا ؟ ولربما يكون زوجى قد علم أو شك فىَّ ولذلك أرسل هذا الرجل ليراقبنى ولم لا ؟ ولقد تحرك القطار وركب معى وهو منذ ذلك الحين يحملق فىَّ هكذا.

لا . لا إنها مجرد ظنون تساورنى فأنا لا يظهر على شىء وزوجى يثق فى وهو الآن يعلم أنى فى زيارة لأمى المريضة . ولكن ماذا لو كان قد اتصل بأمى وعلم أننى مكثت معها يومًا واحدًا فماذا عن اليوم الآخر؟

ولكن متى إذن كلف هذا الرجل بمراقبتى ؟ فحتى لو علم ذلك لا يستطيع أن يكلف أحدًا بمتابعتى وهو لا يعرف أين أنا ثم إنه لم يفعل ذلك من قبل فما الذى يجعله يفعل ذلك الآن؟ فهو دائمًا مشغول عنى وأكاد لا أراه وهو الآن فرح لأننى تركته لمدة يومين يفعل فيهما ما يشاء فهو يجد الآن فى نفسه راحة لأنه لا يجد من يسأله لماذا تأخر أو أين كان أو ماذا كان يفعل؟ فما الذى يدفعه إذن إلى أن يسأل عنى؟ لعله الآن يتمنى ألا أعود إليه وألا يرانى مرة أخرى لا . لا أظن أن هذا الرجل يقصد أن يترقبنى أو أن زوجى علم بشىء.

وترفع عينيها مرة أخرى إلى الرجل دون أن تجعله يلاحظ ذلك وإذا بها تجده مازال ينظر إليها . . هذا الرجل يراقبنى بالتأكيد فهو منذ أن ركبنا القطار وهو ينظر إلىَّ هكذا فلو كانت مصادفة لما استمر يحملق فى كل هذه الفترة ولكن كيف ومتى كلفه زوجى بمراقبتى؟

ولكن من الممكن أن يكون قد شك فى ولذلك تركنى أرحل ليتأكد من ظنونه وها هو قد تأكد الآن فسيبلغه هذا الرجل.

ولا أدرى فمن الممكن أن يكون قد كلف هذا الرجل بقتلى بالفعل إذا تأكد مما يظن فماذا أفعل ؟

هل أهرب ولا أعود إلى المنزل ولكن إلى أين وكيف وهذا الرجل يتبعنى هكذا؟

وكيف أهرب وأتخلص منه وإن لم أستطع فماذا أفعل؟

وماذا سيكون مصيرى إن لم استطع الهرب والنجاة هل سيقتلنى أم سيعذبنى؟

ولم يفعل بى زوجى هذا وهو قد تسبب فى ذلك فقد تركنى وحيدة طيلة الوقت لا أجد من أتحدث إليه أو أشكو إليه لا أجد إلا جدران المنزل العتيق الذى أعيش فيه وهذا الغبى الذى - لا يفهمنى . نعم فسأواجهه بذلك وأطلب منه أن يجعلنى أرحل ولن يرى وجهى بعد ذلك اليوم . لا لن أفعل ذلك فما كان ينبغى لى أن أفعل ما فعلت حتى ولو فعل هو ما فعل فكان الأفضل لى أن انفصل عنه بدلاً من أن أقف مثل هذا الموقف الذى لا أحسد عليه ولا أدرى ما الخلاص منه.

إذاً سأذهب إليه قبل أن يصل إليه ذلك الرجل وأعترف له بما فعلت ولكن كيف أقول له ذلك لابد أن أتدبر الأمر فإن لم أعترف له سيسبقنى ذلك الرجل ويقول له.

وفى هذه الحالة لن يسمع منى كلمة واحدة . سأجمع شجاعتى وأعترف له أننى أخطأت وأستحق العقاب الذى يوقعه على وما كان لى أن أفعل ذلك وأعاتبه بأن ذلك كان بسببه وأنه شريك فى مسئولية ما وقع وأفهمه أن ذلك كان خطأ ولحظة ضعف وأقسم له أنها المرة الأولى التى أخطئ فيها وأتعهد بأن تكون الأخيرة.

ولكن لا أظنه سيتفهم ذلك أو يسمع ما أقول فهذه خطيئة لا تغتفر.

• • •

الرجل يتساءل لماذا تنظر إليه هذه المراه هكذا وتحاول الا تجعله يراها . فى أى شىء تفكر وماذا تدبر؟ فإنى لم أرها من قبل على ما أذكر ولكن إن لم أعرفها وتعرفنى فما الذى يجعلها تراقبنى هكذا هل من الممكن أن نكون قد تقابلنا من قبل ولكنى لا أذكر ذلك بل أننى أكاد أقسم أننى لم أرها من قبل.

لا . لا أظن أنها تعرفنى . إذن فلماذا تنظر إلى هكذا وماذا تريد؟

لا أجد فى نفسى إلا تفسيرًا واحداً وهو أنها قد تكون قد رأتنى وأنا ... يا إلهى - ولكنها قد تكون من عملاء الشركة وأنا لا أعرفها أو أنها تكون قد أتت لسوء حظى للشركة فى هذا اليوم لأول مرة.

وحتى لو كانت من عملاء الشركة أو أتت إلى الشركة فى ذلك اليوم لأى سبب من الأسباب فكيف ستراني أو كيف ستعرف أننى قد أخذت ذلك المبلغ.

تتوقف الابتسامة على شفتيه وكأنه تذكر شيئًا ما فلم لا تكون قد قرأت الخبر فى الجريدة الصباحية وقد حدث ذلك بالأمس - نعم فبالتأكيد أن الخبر قد نشر فى جرائد اليوم ومن الجائز أيضاً أن تكون صورتى قد نشرت مع الخبر وهى قد تعرفت على. ما الذى جعلنى أفعل ذلك وأين كان عقلى عندما فعلتها . إن زوجتى شيطانة ملعونه ويالى من أبله أن أخضع لرغباتها وأن أسلك هذا المسلك لتحقيق مثل هذه الرغبات يالها من زوجة كثيرة الشكوى تشكو من كل شئ وكثيرة المطالب تبغى كل شئ.

ما فعلت شيئًا قط ومدحته أو أعجبت به ما قدمت إليها هدية إلا وسخرت منها ومنى ودائماً تطلب المزيد لا تتوقف عن الطلبات والمشاكسات وياليتها شكرتنى يوماً أو توقفت عن مطالبها التى تتحدى قدراتى بل إنها تزداد يوماً بعد يوم ولا أجد أمامى طريقاً غير ما سلكت فبدأت بأخذ الرشوة وها أناأنتهى باختلاس فماذا دهانى وماذا أصابنى لكى أفعل بنفسى كل هذا؟ فقد كنت الموظف

النبيل الشريف مثال الأمانة فى الشركة إلى أن ظهرت تلك المرأة فى حياتى وتزوجتها وياليتنى لم افعل ذلك فها هو ذا مصيرى مطارد من العدالة اسير التفت حولى.

فلم لم ارفض طلباتها وأتركها وشانها. مالذى جعلنى أضعف هكذا وأغير مبادئى وطريقى الذى رسمته لنفسى لقد دمرت حياتى كلها ليتنى لم اقابلها من قبل.

لا. إنه خطئى انا وأنا المسئول عنه. والآن ماذا افعل وقد اصبح هناك شاهد على جريمتى بالتاكيد ستبلغ عنى وسأنال جزائى على ما فعلت. ولكن ماذا افعل الآن هل أستمر فى طريقى وأظل هارباً مختبئاً طيلة حياتى؟ حتى هذا لن أستطيع أن افعله وليس بيدى الآن فهذه المرأة ستتبعنى وتعرف مكانى ثم تبلغ عنى سيكون مصيرى السجن بالتاكيد.

ولكن لا، لن ادعها تزج بى فى السجن هكذا.

فلأجعلها تسير خلفى إلى مكان غير معمور ثم أقتلها واتخلص منها وتموت معها حقيقتى.

فسأغير من شكلى واعيش هنا فى هذه البلدة التى لا يعرفنى بها أحد.

ولكن كيف أضيف إلى جريمتى جريمة أخرى أفظع وأبشع؟

فلمجرد انها تحاول أن ترشد العدالة عن مجرم مثلى أقتلها أأقتل نفساً بشرية بغير ذنب؟

لا لن افعل فإن ذلك سيثقل حملى ويزيده جريمة أخرى.

وماذا لو كان أحد غيرها قد عرفنى أو تعرف على فيما بعد. هل اقتله هو الأخر؟

و أين ينتهى بى الطريق؟

من الافضل أن أسلم نفسى إلى الشرطة حتى أخفف عن نفسى وأكفر عن ذنبى ومن يدرى فقد يجدون فى ذلك سبيلاً لإطلاق سراحى. ولكن ماذا لو لم يفعلوا ذلك وسجنونى؟أو أن هذه المرأة قد سبقتنى إليهم فماذا افعل؟

نعم اذهب إلى صاحب الشركة وأرد له المبلغ فلم ينقص منه شيء حتى الآن وأستعطفه أن يغفر لى ويسامحنى وربما فعل ذلك. ولكن ذلك فيه فقد للمال وفقد لعملى فى الشركة - يتوقف عن تقليب الشاى وينظر إلى ساعته واذا به يبتسم ابتسامة عريضة وكأنه سيطير من فوق مقعده - لن أضطر إلى أن افعل أى شئ من ذلك.

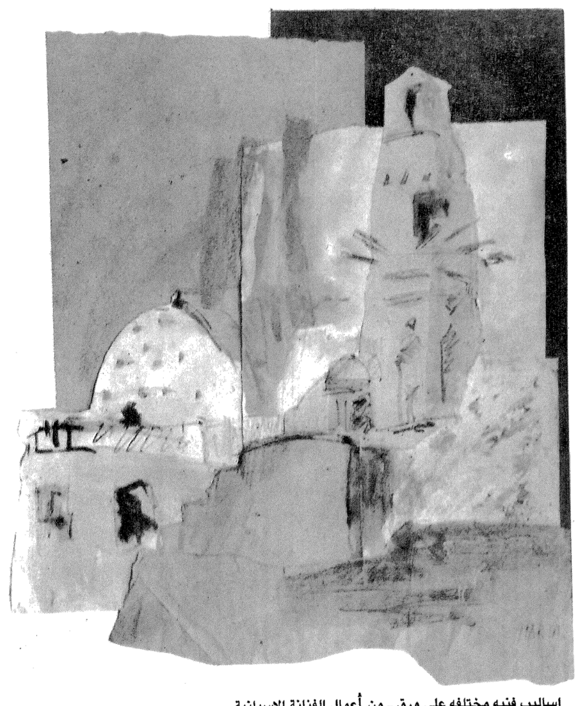
ولِمَ افعل ذلك وأمامى الفرصة لأن ارجع إلى رشدى واحتفظ بوظيفتى واعيش حراً طليقاً ؟ سأرجع سريعاً إلى الشركة وأعيد المبلغ إلى الخزينة قبل أن يذهب الموظفون ويفتضح الأمر.

ويرجع كل من الرجل والمرأة إلى تقليب الشاى الذى أمامه ويسود الصمت لحظات وهما ينظران إلى بعضهما ويسود القلق والتوتر والريب بينهما.

وإذا بصفارة القطار تقطع هذ الصمت إيذانا بوصول القطار إلى محطته المنشودة.

فيقوم كل منهما ويتأهب للرحيل وهو فى ريب من امره.

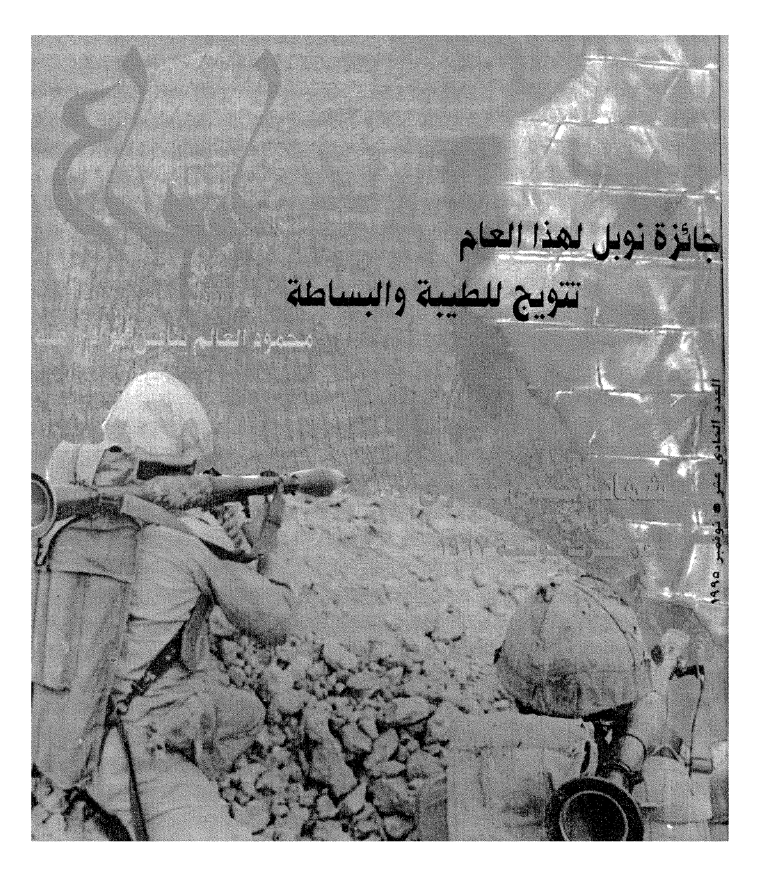
وإذا بهما ينزلان من القطار ويستقل كل منهما تاكسيا ويسير فى طريقه المنشود وتعتلى شفتيه ابتسامة عريضة.

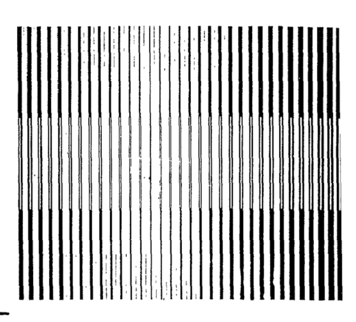


اساليب فنيه مختلفه على ورق - من أعمال الفنانة الاسبانية

مارتاسالتو - ويزازيفيدو ڤرانكيتى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب


جائزة نوبل لهذا العام
تتويج للطيبة والبساطة
العدد الحادي عشر ● نوفمبر ١٩٩٥

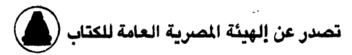




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



العدد الحادي عشر • نوفمبر ١٩٩٥ م • جمادي الآخرة ١٤١٦ هـ

هــذا العـــدد

أحمد عبد المعطى حجازى

شهوة عارمة وموت محتوم

علاقة الكاتب باللغة أشبه بالعلاقة التى تكون بين ملكة النحل واليعسوب، علاقة اصطفاء ووحشة، شهوة عارمة وموت محتوم. فاليعسوب هو فحل الخلية الموعود بمطاردة الملكة حتى تمكنه من نفسها، فإن بلغ الوصال ذروة التوهج انطفأ اليعسوب!

امتلاك الكاتب لناصية اللغة امتياز يرفعها عن الابتذال بقدر مايمنعها من الإفصاح، ويعطلها عن أن تكون لغة، أى أداة تفاهم واتصال.

امتلاك الكاتب لناصية اللغة إيغال فى الصمت، واعتناق للوحشة. فاللغة تبتعد بقدر ما تكتشف، وتنقطع بقدر ما تعرف وتخسر ضمير المخاطب بقدر ما تربح ضمير المتكلم.

وهكذا لغة أبى حيان التوحيدى التى يبدو لى أن محنته فيها أشد وأقسى من محنتنا نحن كتاب العصور الحديثة. لقد استطعنا أن نقرب بين اللغة وبين العالم المأهول، وأن نخفف من الجفوة ونكسر حدة المفارقة بين مطلق الفكرة ونسبية التجربة الحية، ونلون إبداعنا بألوان ذاتية دافئة وإشارات واقعية محسوسة، ونطوع لأنفسنا أدوات أكثر ديمقراطية كأنها ألهة وسطى تترجم بيننا وبين الآخرين. أما الكاتب القديم فقد كان عليه أن يستدعى كل ما يستطيع من أدوات طوعها لنفسه أو ورثها عن غيره، ليصل إلى لغة تامة الصنع فارعة النبل، مفارقة مكتفية بذاتها عن الكاتب والقارئ معا، تجد مثلها الأعلى فى التقابلات المنطقية والتقاطعات الهندسية والتوازنات الرياضية التى توغل فى القطيعة بقدر ماتوغل فى النقاء.

فإذا كانت لغة الكتّاب القدماء مفارقة بالنسبة للغة المحدثين، فلغة أبى حيان مفارقة للغتين معا، لأن أبا حيان كان مفارقا لعصره غريبا فيه. ويصح أن تكون الأخرى نتيجة للأولى، وربما عجزنا عن التمييز بين النتيجة والسبب، فليس أبو

حيان إلا لغته التى تضاعفت بها محنته، فقد امتلك أدوات الكتابة وسيطر سيطرة هرقلية على قوانينها كلها، وألوانها الأساسية والفرعية وتنويعاتها المختلفة ومشتقاتها البسيطة والمركبة، حتى وجد نفسه فى النهاية وحيدا منفيا فى لغته الفريدة الباذخة، منقطعا عن عامة القارئين والكاتبين فى عصره وفى العصور التى تلت عصره، مضطرا للاشتغال بنسخ الرائج من مؤلفات الكتّاب الآخرين حتى يجد اللقمة، أما مؤلفاته الكاسدة فقد جمعها وأحرقها، بعد أن لم تُنله المثالة التى طلبها فى الناس. والمثالة الفضل وحسن الحال. وقد كنت إلى عهد قريب واحدا من الكثيرين الذين توالوا عصرا بعد عصر يتواطأون على إنكار أبى حيان كأن جهلهم له ميراث قومى!

/

إلى أواسط الثمانينيات كنت لا أعرف التوحيدى إلا بالاسم، على حين كانت علاقتى بغيره من الكتّاب القدماء، كالجاحظ مثلا، أفضل بكثير. حتى جاء الفنان المغربى الطيب الصديقى إلى باريس مع فرقته المسرحية يقدم عرضه الممتع المأخوذ عن كتاب أبى حيان «الإمتاع والمؤانسة». وذهبت لأشاهده مع المشاهدين، فكان هذا العرض مدخلى لقراءة الكتاب، وهو ليس غير مؤلف واحد من مؤلفات أبى حيان التى أصبح معظم ما وصلنا منها محققا منشورا.

ثم مرت السنوات فلم أجد خلالها سببا يفرض علىّ العودة لأبى حيان، إلا حين دعانى جابر عصفور لكتابة شهادة عنه بمناسبة احتفال المجلس الأعلى للثقافة فى مصر بألفية التوحيدى. وقد حاولت التملص، فأنا لا أعرف المحتفى به. وقد يكون فى وسع الناقد أو الباحث أن يكتب فى موضوع جديد عليه طارئ لم تربطه به رابطة سابقة، أما أن يكتب الكاتب شهادة فهذه ليست فى وسعه، إذ لابد فى الشهادة كما أفهمها من صلة شخصية، بل لابد فيها من صلة حميمة تمكن الشاهد من كشف أسرار لا يستطيع الباحث أو الناقد أن يكشفها وحده أو يصل إليها بسهولة.

القضاة والمحكمون يملكون النصوص ويفتشون فى الوثائق، أما الشهود فهم الذين رأوا بعيونهم وسمعوا بآذانهم. وعندما تطلب الشهادة من شاعر أو روائى فليست القيمة الموضوعية هى المطلوبة، وليست النظرة المحايدة هى المنتظرة، بل السيرة الذاتية والذكريات المشتركة وأنا لم تكن لى مع أبى حيان سيرة أو ذكريات.

غير أنى لم أجد مفرا من كتابة الشهادة، فإذا لم تكن بينى وبين أبى حيان صلة وثيقة، فهذه الصلة تربطنى بجابر عصفور الذى سد أمامى باب الذرائع فزودنى بما احتجت إلى قراءته من مؤلفات أبى حيان. فإذا لم يكن للاحتفال بالألفية إلا أن يدفع أمثالى لمن يشتغلون بالأدب إلى الالتفات لأبى حيان وقراءته فقد بلغ هدفه.

وقراءة أبى حيان لابد أن تكون مجاهدة متقشفة موحشة فأبو حيان عقل ضخم، ونفس جياشة مضطربة، ولغة ظاهرها ليس أقل صعوبة من باطنها. بل إن صعوبة الظاهر هى أصل صعوبة الباطن أو هما حقيقة واحدة لا يمكن أن تميز فيها ظاهرا من باطن، لأن أبا حيان وسواه ممن أخذوا الكتابة بحقها، لا يستطيعون أن يقولوا شيئا إلا باللغة، فكل إضافة

للمعنى أو رهافة فيه هى لغة قبل أى شىء آخر. وكل عمق فى الفكرة عمق فى الكتابة. لهذا أغبط الذين يبلغون لذتهم من أبى حيان إذا ألموا بشىء من مطابقاته أو وصلهم شىء من إيقاعاته. وأعجب ممن ينظرون فى كتابة أبى حيان كما ينظرون فى الصحف اليومية فيخلطون بين ما الزائدة وما النافية، ويظنون أن التحرى استطراد، وأن الإيغال استعراض.

«ياهذا: اعتاصت والله الغايةُ على الغاية، وانتهت النهاية إلى النهاية، وأدرجت الآية فى الآية. فلهذا ما صار الدواء داءً، والأسْوُ جراحا، والعطاء سَلبا، والبلاغةُ عيًّا، والرشاد غَيًّا، والنشر طيا، والقبول ردا، والوصال صدا، والتمام نقصانا، والرُّجحان وَكْسًا، والتوجهُ استدبارا، والتبسم استعبارا، والربح خسرانا، والزيادة نقصانا، والرضى سخطا، والأمر فُرطا، والمستقيم محالا، والثابت مُزالا، والطاعة ذنبا، والإجابة قلبا. وعلى هذا إلى أن ينفد القول، ويضمحل الاسم، ويبيد الفعل، وينحرف الحرف، ويُنسى التأليف، ويُطوى الضم، وينشر النشر، وتفنى العبارة، وتزول الإشارة، وإلى أن يقال للقائل: قل فلا يقول، ويقال للسامع: اسمع فلا يسمع، ويقال للمتحرك: اسكن فلا يترمرم، ويقال للساكن: تحرك فلا يتهمهم».

فلم لم يكتف أبو حيان بأن يقول إن الزمان قد بلغ نهايته وتجاوزها، فكل لحظة قادمة أدعى إلى اليأس وأقرب إلى مطلق العدم؟ لم لم يقل هذا، وهو إن قال أفصح وأفاد؟

أظن أنه لا يخبرنا عن العدم، بل هو يبنيه مستخدما فى بناء العدم كل ما فى اللغة مما يضيف إلى السلب سلبا وإلى النفى نفيا وإلى الإبادة إبادة.

ليس فى هذه السطور استطراد، وليس فيها استعراض. بل هى معاناة جسدية للفكرة المجردة تتحول بها هذه الفكرة إلى وجود لغوى مركب نقى نقاء الخلوص لانقاء البساطة أو التكرار.

من هنا صعوبة لغة أبى حيان ومانلقاه فيها من وحشة. لكننا لا نعدم فى هذه الوحشة الأنيس، ألا وهو الشعر الذى يستلهمه أبو حيان من تقاليد اللغة الطقسية وعناصرها المعنوية والإيقاعية أكثر مما يحققه بسوى ذلك من عناصر لغة الشعر.

وإذا كان النص السابق يحيلنا إلى «الإشارات الإلهية»، فالخصائص الشعرية التى أشرت إليها لا تميز كتاباته الصوفية وحدها، بل هى ميزة تتحقق على نحو أو آخر فى كتاباته العلمية والفلسفية أيضا. فمن الطبيعى أن تكون لغة أبى حيان ملتبسة غامضة غنية بالاحتمالات خطرة وعرة كأنها تخفى فى كل كلمة شركا، أو كأنها تحملك إلى هاوية تتوقعها دائما ولا تراها.

هذا هو الرعب الذى يصيب الإنسان من كل لغة طقسية، وخصوصا حين تستخدم فى نحلة سرية لا يعرف عنها أو عن أهلها شيئا فمن الطبيعى أن يتهم بعض الفقهاء أبا حيان بالكذب والزندقة.

لقد تخففت لغة التوحيدى من المعجم السائد والنحو الشائع والفكر التابع، وانطلقت فى مغامرتها الخطرة تبنى نفسها بأدواتها الخاصة ففقدت هى نفسها هذا اليقين الذى تتميَّز به لغة تأخذ من اللغة السائدة المألوفة، وتجعل الاتصال غاية مقدمة على امتحان الأساس الذى يمكن أن يقوم عليه هذا الاتصال.

لابد فى لغة الاتصال من اصطلاح يوجب الاتفاق، ويؤكد نفسه بالمحاكاة والتكرار حتى يتحول إلى سلطة مطلقة سواءً فيها الدال والمدلول، اللغة والفكر، والشكل والمضمون.

فإذا خرج الكاتب، والكاتب القديم خاصة، على هذه اللغة الاصطلاحية انقطع عن الآخرين من ناحية، وداخله الشك فى نفسه من ناحية أخرى، فيما يكتب وفيما يرى، وأخذ يقلب بين وجوه الحقيقة فيجد أن كلها نسبى ، وأن أى وجه يساوى أى وجه آخر، وأن الترجيح مجازفة واليقين مستحيل.

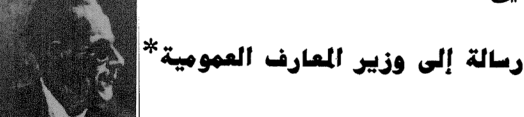


جائزة كفافى لحسن طلب وسعدى يوسف ويانيس إيفانديس ومحمد حمدى إبراهيم

فى العشرين من الشهر الماضى (اكتوبر) أعلنت فى القاهرة لهذا العام جوائز كفافى، ففاز الشاعر **حسن طلب** بالجائزة المخصصة للشعراء المصريين ، وفاز **سعدى يوسف** بالجائزة المخصصة لغير المصريين من الشعراء العرب. وفاز **يانيس إيفانديس** بالجائزة المخصصة للشعراء اليونانيين . وفاز بجائزة المقال الدكتور **محمد حمدى إبراهيم** عميد كلية الآداب بجامعة القاهرة .

وكانت لجنة التحكيم المكونة من **احمد عبد المعطى حجازى** و **فاروق شوشة** و **محمد إبراهيم أبو سنة** و**كامل زهيرى** و **نعيم عطية** و **محمد حمدى إبراهيم** و **فريال غزول** و **كوستس موسكوف** المستشار الثقافى فى سفارة اليونان بالقاهرة والسكرتير العام للجنة الدولية لجائزة كفافى ، قد اجتمعت فى مكتبة القاهرة يوم الجمعة الأسبق ٢٠ أكتوبر . حيث أقرت هذه النتائج وأعلنتها .

و (إبداع) لذا تهنئ الفائزين جميعا وتعبر عن اعتزازها بفوز **حسن طلب** نائب رئيس التحرير.



طه حسين

رسالة إلى وزير المعارف العمومية*

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

تفضلت فتحدثت إلىَّ فى مسألتين لهما فى حياتنا العقلية أبعد الأثر وأبلغه إحداهما تتصل بتيسير النحو العربى وجعله ملائما لطبيعة العصر الذى نعيش فيه، موافقا لمزاج العقل الحديث والأخرى تتصل بإصلاح الكتابة العربية بحيث تعصم القارئين من الخطأ وتمكنهم من أن يقرأوا الكلام كما أراد صاحبه أن يكتبه وكما يحب صاحبه أن يقرأه الناس. وماأشك فى أن لهاتين المسألتين خطرا عظيما هو أظهر من أن يحتاج إلى وصف أو بيان وحسبى أن أقول أن الحياة الصحيحة للغة العربية رهينة بحل هاتين المسألتين المشكلتين. وأنا لنغالط أنفسنا أشد المغالطة ونخادعها أشنع الخداع حين نظن أننا نعلم تلاميذنا وطلابنا اللغة العربية ونفقههم فيها ونبصرهم بها ونمكنهم من أن يعبروا بها تعبيرا صحيحا عما يريدون أو يفهموها فهما صحيحا إذا قرأوها فى الكتب والصحف أو سمعوها من الخطباء أو المحاضرين على نحو مايعبر الناس بلغاتهم وعلى نحو مايفهم الناس لغاتهم.

---

* نشأ التفكير فى تيسير النحو وإصلاح الكتابة مع النهضة الحديثة، معتمدا على جهود فردية متناثرة، فى مصر وبعض الأقطار العربية.

إلا أن الخطوة العملية الأولى التى اتخذت فى هذا المجال كانت سنة ١٩٣٨، عندما قامت وزارة المعارف العمومية بتأليف لجنة مشتركة من أساتذة الجامعة والوزارة؛ استغرق عملها سنوات كاملة، وفى نهايتها وضعت تقريرا أوصت فيه الوزارة أن تتأنى فى الأخذ به، حتى تهيئ له أسبابه، «وأيسر هذه الأسباب أن يتعوده المعلمون وألا يقبلوا على تعليمه إلا بعد أن يتقنوه ويسيغوه ويتمثلوه» (مقدمة كتاب: تحرير النحو العربىّ لإبراهيم مصطفى وآخرين، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨).

وفى ١٩٤٥ عقد مجمع اللغة العربية مؤتمرا ناقش فيه تقرير اللجنة، وأجاز مجموعة من التيسيرات هى التى طبقتها الوزارة فى كتبها المقررة على المدارس.

فإذا صح أن لجنة تيسير النحو هذه تشكلت بناء على ما جاء فى هذا التقرير بصريح العبارة، وكان طه حسين مسموع الكلمة، فمعنى هذا أن التقرير - الذى يخلو من التاريخ ومن اسم الوزير الموجه إليه - كتب فى هذه السنة، ١٩٣٨، وهى السنة التى صدر فيها كتابه الخطير «مستقبل الثقافة فى مصر»، وكان طه حسين يشغل عمادة كلية الآداب من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٩. ولهذا اشترك فى اللجنة أساتذة الجامعة.

ويكون وزير المعارف العمومية الذى وجه إليه التقرير هومحمد حسين هيكل الذى ولى وزارة المعارف فى وزارة الأحرار الدستوريين برئاسة محمد محمود فيما بين ١٩٣٨ و١٩٤١.

وكان هيكل يرى أن إنهاض اللغة العربية وإتقانها أساس من أسس التقدم «يكفل للبلاد الوثبة السريعة القوية فى حياتها العقلية والعملية والفنية» (مذكرات فى السياسة المصرية جـ ٢، مطبعة مصر، ١٩٥٣).

ومما يرجح هذا الافتراض إشارة طه حسين فى رثاء هيكل فى مجمع اللغة العربية ١٩٥٦ من أنه «شارك زملاءه ومعاصريه فى تذليل اللغة العربية وتمكينها من أن تكون ملكًا للذين يتكلمونها».

نبيل فرج

فنحن فى حقيقة الأمر لا نكاد نبلغ من هذا شيئا وقد أثبتت التجارب التى لاتقبل شكا ولاتتعرض لريب أن شبابنا بعيدون كل البعد أن يعرفوا لغتهم معرفة متوسطة فضلا عن أن يحسنوها ويتصرفوا فيها تصرف المالك لها العالم بها المتقن لدقائقها وأسرارها. وشبابنا مع ذلك ينفقون فى درس اللغة العربية وينفق معهم اساتذتهم وقتا طويلا ويحتملون فى ذلك ويحتمل معهم أساتذتهم جهدا ثقيلا. فهم يدرسونها أربعة أعوام فى التعليم الابتدائى وخمسة أعوام فى التعليم الثانوى ثم يصلون إلى الجامعة أو المدارس العالية وهم عاجزون اشد العجز عن ان يصوروا آراءهم وخواطرهم تصويرا صحيحا بالكتابة أو الخطابة أو الحديث فضلا عن أن يصوروا هذه الآراء والخواطر فى الشعر الرائع او النثر الفنى الجميل. وقد اعترفت وزارة المعارف نفسها بهذه الحقيقة بعد ان اقنعتها التجربة بها ودلتها الحوادث عليها فساقت إلى الذين يعنون بتعليم اللغة العربية حديثا تسألهم فيه عن أسباب هذا العجز الظاهر وعن الوسائل التى يمكن ان تتخذ لاتقائه وتبرئة الشباب منه. وقد تلقيت سؤال الوزارة هذا منذ أشهر فيمن تلقاه. وقد رد عليه كثير من الناس فى أحاديث خاصة وجهوها إلى الوزارة وفى مقالات وفصول نشرتها الصحف والمجلات. ولكنى آثرت الصمت واخترت أن اقرأ سؤال الوزارة ثم لاأجيب عليه لأنى كنت مستيئسا من فائدة هذه الإجابة واثقا بانها لن تغنى شيئا مستيقنا انها ستصل إلى الوزارة فيما يصل إليها من الإجابات فتقرأ او لاتقرأ ثم تحفظ بعد ذلك فى مكان آمن أو تسلم إلى الإهمال الذى ينتهى بها إلى الضياع.

وكنت محققا فى نفسى أن الوزارة لن تأخذ من الوسائل التى يمكن أن اقترحها عليها بشىء لأن الأخذ بهذه الوسائل كلها أو بعضها يحتاج إلى جرأة قد لاتقدم عليها البيئات الرسمية إلا بعد تردد طويل. ولعل هذا التردد أن ينتهى بها إلى الإحجام والصبر على المكروه.

وكذلك رسمت لنفسى منذ عهد قصير خطة الإعراض عن السعى عند الوزارة فى بعض وجوه الإصلاح التى تحتاج الى الحزم والعزم وإلى الجرأة والإقدام وإلى مواجهة بعض المصاعب التى تنشأ عن المحافظة والغلو فيها. وآثرت ان اترك امور هذا الإصلاح تجرى مع طبيعة التطور وتفرض نفسها على الأجيال شيئا فشيئا. وما كنت لأخرج عن هذه الخطة التى اخذت نفسى بها منذ حين لولا انى وجدت من حديث معاليكم ومن رغبتكم الملحة فى إصلاح أمر اللغة العربية ما رد إلىّ بعض الأمل وشجعنى على أن أعود إلى التفكير فى أشياء قد تركت التفكير فيها منذ زمن بعيد. وأنى لسعيد كل السعادة مغتبط اشد الاغتباط حين الاحظ أن الآراء التى سمعتها من معاليكم فى إصلاح النحو والكتابة مطابقة كل المطابقة لما كنت أطمع فيه وأطمح إليه منذ أعوام طويلة. فليكن إقبال معاليكم على هذا الإصلاح فألا حسنا ومقدمة سعيدة لخطوات موفقة إن شاء الله.

ولقد لاحظت منذ أعوام فى تقرير رفعته الى أحد وزراء المعارف السابقين أن النحو الذى نعلمه لتلاميذنا وطلابنا فى القرن الرابع عشر للهجرة هو بعينه النحو الذى كان يعلم فى البصرة والكوفة وغيرهما من مراكز الثقافة الاسلامية فى القرن الثانى والثالث للهجرة. أى أننا نعلم النحو فى هذه الأيام على الطريقة التى كان يعلم عليها منذ أكثر من الف سنة. ولاحظت أن العلوم كلها قد تطورت وتغيرت أصولها وقواعدها ومناهج تعليمها والبحث عنها إلا علوم اللغة العربية فإنها ظلت كما هى لم تتطور ولم تتغير إلا أن يكون ذلك من طريق الاختصار الذى لايذلل صعبا ولعله يصعب السهل ويدفع الواضح إلى الغموض.

وليست العلوم وحدها هى التى تطورت أو بعبارة أصح لم تتطور العلوم إلا لأن العقل نفسه قد تطور وتغير فأنتج علما مخالفا لما كان ينتجه من قبل وعجز عن إساغة العلم القديم الذى كان يسيغه العقل القديم. ومامن شك فى أننا لانستطيع التفكير فى أن نعلم الطبيعة والطب على نحو ماكان يعلمهما الرازى وابن سينا أو ارسطاليس وجالينوس. ولكننا نطمئن إلى تعليم النحو والصرف بنفس الطريقة التى كان يعلمهما بها الكسائى وسيبويه. ومصدر هذا التناقض الغريب خطأ فى التقدير تورط الناس فيه منذ زمن بعيد ثم استقر فى نفوسهم وامتزج بعقائدهم وأصبح تحويلهم عنه شيئا عسيرا. فهم قد ظنوا أن النحو هو اللغة وأن تغيير قواعده وأصوله تغيير للغة وإفساد لها. ومن حيث أن اللغة العربية هى لغة القرآن الكريم والسنة المطهرة فينبغى أن ترتفع عن التغيير والتبديل وأن نبقى التصرف فيها على أى وجه من الوجوه يعرضها للتغير أو التطور. واغرب من هذا أن اللغة قد تغيرت وتطورت غير مرة فى تاريخها الطويل دون أن يمس ذلك لغة القرآن والحديث أو يؤثر فيها تأثيرا قليلا أو كثيرا. ولكن الناس لم يفطنوا لهذا أو لم يحفلوا به وظلوا يؤمنون بأن النحو هو اللغة وبأن تغيير قواعده وأصوله شر عظيم. ومع ذلك فليس النحو إلا قواعد يقصد بها ضبط استعمال اللغة على أقرب وجه وأيسره وقد ابتكر النحو ابتكارا فى أول الحضارة الاسلامية واستحدثت قواعده بعد أن لم تكن واختلفت فى تصويرها وضبطها وعرضها آراء الأئمة والعلماء فلم ينشأ عن هذا الاختلاف إفساد للغة ولم تتعرض من أجله لخطر جليل أو ضئيل. وأى خطر تتعرض له اللغة حين يختلف الكوفيون والبصريون مثلا فى أن المبتدأ مرفوع بالابتداء أو مرفوع بالخبر. وفى أن الأسماء الستة ترفع بالواو وتنصب بالألف وتجر بالياء أو ترفع بضمة قبل الواو وتنصب بفتحة قبل الألف وتجر بكسرة قبل الياء أو تعرب بالحركة والحرف جميعا أو تعرب بحركة مقدرة على هذا الحرف فيظل المبتدأ مرفوعا مهما يكن رافعه. وستظل الأسماء الستة معربة على هذا النحو المعروف مهما تكن علامة إعرابها. وعلى هذا النحو كل اختلافات العلماء التى تشبه هذين المثالين لم تغير اللغة ولم تعرضها لسوء فلو أننا أحدثنا مذهبا جديدا فى ضبط قواعد النحو وقلنا أن المبتدأ مرفوع وسكتنا عن رافعه مثلا لما كان لهذا المذهب الجديد أثر فى اللغة من حيث هى لأن المبتدأ سيظل مرفوعا

كما كان فتستقيم اللغة كما استقامت دائما. ولكن هذا المذهب الجديد قد يريح التلميذ من عناء لا حاجة إليه ولافائدة فيه هو عناء البحث عن هذا العامل المعنوى الذى كان يرفع المبتدأ عند البصريين وهو الابتداء أو عناء الفهم لهذا العبث الظريف الذى كان يجعل المبتدأ رافعا للخبر والخبر رافعا للمبتدأ عند الكوفيين. وماأشد حاجة التلميذ والطالب فى هذا العصر الذى كثر العلم فيه وتعقدت الوان المعرفة إلى أن نريحه من العناء الذى لايغنى ونقدم إليه من العلم مايستطيع أن يسيغه ونحن إن لم نفعل ذلك بغضنا إليه العلم تبغيضا وصرفناه عنه صرفا وأظن أننا قد نجحنا إلى الآن فى تبغيض اللغة العربيةوعلومها إلى التلاميذ والطلاب.

وما أرى أن الفتى المصرى يبغض من العلوم التى يحصلها فى المدرسة شيئا كما يبغض النحو والصرف والمعانى والبيان والبديع ذلك لأن هذه العلوم لا تتصل بنفسه ولاتتحدث إلى عقله ولاتلائم طبعه ومزاجه وإنما هى ألغاز لاتفهم أو سخف لايستطيع أن ينظر إليها نظرة الجد.

وكيف نريد التلميذ على أن يفهم أننا إذا قلنا محمد اقبل فلابد من أن تقدر فاعلا مستترا للفعل ومن أن يكون هذا الفاعل المستتر ضميرا يرجع على محمد. وكيف نريد الطالب على أن يفهم أن هذا الضمير المستتر قد يستتر جوازا مرة ويستتر وجوبا مرة أخرى وهو فى كل حال مبنى ومحله دائما محل الرفع.

كل هذا كلام لايسيغه العقل الحديث ولاسيما فى طور الطفولة والشباب فإذا فرضناه على الصبى والفتى فإنما نفرضه على الذاكرة ونكلف التلميذ أن يحفظ ما لايفهم وأن يعيده فى الامتحان كما تعيد الببغاء ماتحفظ من الصيغ والألفاظ.

وهذه الأمثلة التى ذكرت أهون مايلقى التلميذ حين يأخذ فى درس النحو ولاأريد أن أعرض للحركات التى تقدر ويمنع من ظهورها التعذر أو يمنع من ظهورها الثقل أو تمنع من ظهورها كسرة المناسبة. ولاأريد أن أعرض للاشتغال. ولاأريد أن أعرض للحروف التى تنوب عن الحركات ولا للحركات التى ينوب بعضها عن بعض كالفتحة التى تنوب عن الكسرة والكسرة التى تنوب عن الفتحة. ولاأريد أن أعرض لنظرية العامل التى تكلف التلميذ والطالب عناء ثقيلا دون أن يفهمها أو يسيغها وماأكثر مايسأل التلميذ نفسه عن هذه الأدوات التى تنصب الاسم وترفع الخبر كيف تعمل النصب والرفع مع أنها فى حقيقة الأمر لاتعمل شيئا. أفلو أرحنا الطالب من هذا كله ويسرنا له أمور النحو تيسيرا وحببنا إليه دروس اللغة العربية وأتحنا له فهمها وذوقها والانتفاع بها فى الكلام والفهم نعرض اللغة لخطر قليل أوكثير؟ كلا إنما نحط عن التلميذ عبئا ثقيلا ليس هو فى حاجة إلى احتماله. وأناواثق كل الثقة بأن إراحة التلميذ من هذا العناء الثقيل السخيف ستغير نظرته إلى دروس اللغة العربية وإقباله عليها وستظهر نتيجة ذلك فى أسرع الوقت وأقصره فيفهم الطالب روح اللغة ويذوق جمالها ويقبل عليها محبا لها راغبا فيها.

وتحقيق هذا الإصلاح ليس صعبا ولاعسيرا وإنما هى لجنة تتفضلون فتأمرون بتأليفها وتكلفونها تيسير النحو وتخليصه من هذه الفلسفة التى كانت تلائم العقل القديم، ورده إلى طبيعته العلمية البسيطة التى لاتعليل فيها ولاتأويل ولاتعقيد وماأظن أن هذا العمل يقتضى من اللجنة أكثر من شهرين وماأظن أن يكلفها جهدا يفوق الطاقة العادية للعاملين عن حب اللغة ونصح لأصحابها.

أما إصلاح الكتابة فليست الحاجة إليه أقل من الحاجة إلى إصلاح النحو ولعلها أن تكون أشد منها وأكثر شيوعا، فليس كل الناس مضطرا إلى أن يتعلم النحو ولكن كل الناس مضطر إلى أن يقرأ ويكتب، وهو فى حاجة إلى أن يعصم من الخطأ إذا قرأ وكتب. وقد صورتم حاجة الناس إلى هذا الإصلاح تصويرا صادقا كل الصدق فى حديثكم الذى أذعتموه منذ حين وأكبر الظن أن مصدر الشر فى هذه المسألة هو بعينه مصدر الشر فى المسألة السابقة فقد استقر فى نفوس الناس أن الكتابة كما هى مقدسة لاينبغى أن تمس ولا أن ينالها التغيير كما أن النحو مقدس لاينبغى أن يمس ولا أن يناله التغيير. وقد نسى الناس أن الكتابة تغيرت وتطورت ونالها العلماء بالإصلاح فلم يصب اللغة من ذلك شر ولم يلم بها مكروه. وقد أرادت الظروف أن تكون الكتابة العربية كغيرها من الكتابات السامية ناقصة نقصا شنيعا يصور نصفها ويهمل نصفها الآخر، تصور حروفها الجامدة وتهمل حروفها اللينة. ونشأ عن هذا أن أصبحت الكتابة لاتكاد تغنى وهى على كل حال شديدة العسر لايحسن قراءتها إلا الذين يفهمون قبل أن يقرأوا وقد يمكن أن يقبل هذا حين تكون الكتابة مقصورة على طبقة ضيقة من الناس تحتكرها وتتفرد بها كما كان الكهان يحتكرون العلم ويستأثرون به فى بعض العصور. فأما إذا فرض الدستور أن يقرأ الناس جميعا وأن يكتبوا، فأما إذا ألغت الديموقراطية هذا النوع من الاحتكار فلا ينبغى أن نطالب عامة الناس بأن يفهموا قبل أن يقرأوا وبأن يكون لهم ذكاء العلماء والمتفوقين. وإنما ينبغى أن نجعل القراءة أداة تمكنهم من الفهم لا غاية يمكنهم الفهم منها وليس إلى ذلك من سبيل إلا أن تكون الكتابة كاملة كالنطق فتصور فيها الحروف الجامدة والحروف اللينة كما أن النطق كامل يصور فيه هذان النوعان من الحروف. فنحن إذا نطقنا بلفظ كتب لا ننطق بالكاف والتاء والباء وحدها وإنما ننطق معها بهذه الفتحات الثلاث التى هى النصف اللين لهذه الكلمة فما بالنا نصورها فى النطق ولانصورها فى الكتابة. وكيف السبيل للقارئ الساذج إذا رأى هذه الأحرف الثلاثة الجامدة أن ينطقها على الصورة التى أرادها لها الكاتب إلا إذا فهم قبل أن يقرأ. وكيف يتاح ذلك لغير العلماء والأذكياء من الناس.

وإذا كان الأئمة من علماء المسلمين قد فطنوا لخطر هذه المسألة بالقياس إلى القرآن الكريم نفسه فحاولوا تصوير هذه الحروف اللينة فى المصحف الشريف بالنقط مرة وبالشكل المعروف مرة أخرى فما الذى يمنعنا نحن من أن نمضى فى

هذه الطريق التى مهدها لنا المتقدمون. أفلا يسعنا أن نصنع ماصنع أئمة القرن الأول والثانى وكيف ينكر علينا ما لم ينكر عليهم. وكيف نلام على ما لم يلاموا عليه وأيهما خير أن نسلك هذه الطريق التى سلكوها فنتم مابنوا ونحقق ما أرادوا أم نبقى حيث نحن فنحول بين اللغة العربية وبين الحياة والخصب والنماء أو نضطر إلى أن نصطنع الكتابة اللاتينية كما اصطنعها الترك؟ أما أنا فما أشك فى أن الإقدام على هذا الإصلاح فرض لاسبيل إلى إهماله إلا إذا أبحنا لأنفسنا إهمال اللغة نفسها وتركها عرضة لتقلب الظروف. ولكن تحقيق هذا الإصلاح ليس من الأشياء اليسيرة فهو قد يحتاج إلى جماعة من الفنيين الذين يتقنون العلم بأنواع الكتابة والخط ويحسنون التصرف فيهما ليدرسوا هذه المسألة درسا عميقا ثم يعرضوا مايتاح لهم من الحلول العملية التى تجمع بين الدقة واليسر والبساطة. وربما كانت المسابقة العامة من الوسائل المنتجة فى هذا الأمر بعد أن يستقر رأى العلماء ويتم اتفاقهم على ضرورة الأخذ بهذا الإصلاح.

وخلاصة القول أنى أقترح أولا أن تؤلف لجنة صغيرة تكلف تبسيط النحو ورفع ماتنتهى إليه من هذا التبسيط إلى معاليكم لتروا رأيكم فيه ولتعرضوه إن شئتم على هيئة أوسع وأشد تنوعا من هذه اللجنة. وثانيا أن تستشيروا فى مسألة إصلاح الكتابة طبقات مختلفة من المشتغلين باللغة العربية وعلومها فيستشار الأزهر وتستشار دار العلوم وتستشار الجامعة ويستشار المجمع اللغوى. فاذا اتفقت هذه الهيئات كلها على الأصل الأساسى وهو أن تصوير الحروف اللينة أو الحركات على أنها جزء من الكلمات ضرورة لابد منها وخير لا شر فيه عرض موضوع هذا الإصلاح لمسابقة عامة لا فى مصر وحدها ولا فى الشرق العربى وحده بل فى الشرق والغرب جميعا.

وأنا أرجو أن تتفضلوا فتقبلوا مع أجل الشكر وأحسن التقدير أخلص التحية وأعظم الإجلال

طه حسين

شهادة الجندى

السيد محمد أدم

عما وقع له فى سيناء خلال شهر يونية سنة ١٩٦٧

«هذه الشهادة كان صاحبها قد سجلها فى رسالة من ست صفحات، وبعث بها إلى صديقه الشاعر حسن طلب الذى رافقه فى السلاح، وكاتب الرسالة جندى بسيط لم ينل قسطا وافرا من التعليم، ولهذا كتب رسالته بلغة دارجة وبإملاء غريب، ومع هذا تحرّى أن يذكر كل ماوقع له بالتفصيل، فجاءت رسالة وثيقة حية تزلزل أعماق القارئ بالأهوال التى تصفها بكل صدق وبراءة.

وقد عاد حسن طلب إلى هذه الرسالة فى ذكرى انتصارات أكتوبر، وأطلعنى عليها فقررت نشرها على الفور. فقد قرأ الناس شهادات القادة عن حرب يونية، دون أن يسمعوا شهادات الجنود التى أصبحت حاجتنا ملحة لسماعها، خصوصا فى هذه الأيام التى كشف فيها الغطاء عن إعدام الإسرائيليين للأسرى المصريين فى حرب ١٩٥٦ وحرب ١٩٦٧، وقد اضطررنا لترجمة بعض العبارات إلى لغة مفهومة، لكن هذا حدث فى أضيق نطاق ممكن.»

رئيس التحرير

بسم الله الرحمن الرحيم

ذكريات وطنية ومقدسة

أنا المقاتل السيد محمد آدم بالوحدة رقم ٢٠٢ جـ٩ وبلدتى الخزندارية شرق. مركز طهطا ـ سوهاج.

ولدت بالخزندارية شرق فى يوم ٣٠ أكتوبر ١٩٤٦م .

١- جندت بالقوات المسلحة المصرية فى يوم ١٩٦٦/٨/٢٣ ثم ترحلت للأساس لإمضاء مدة التدريب المقدسة. وكان معى زميلى المقاتل عبد الرحمن على محمد. وقضينا معا فى التدريب خمسة شهور تقريبا. ثم جاءت الأوامر بنقلى إلى وحدتى هذه، وكانت ساعتها موجودة فى الجمهورية العربية اليمنية. وعندما عرفت أنى منقول لليمن حزنت حزنا شديداً على زميلى عبد الرحمن الذى كان صديقى الوحيد فى ذلك الوقت، وكنا مثل الأخوة أو أكثر لكنى من ناحية أخرى كنت سعيدا جدا، لأنى ذاهب إلى بلد لم أره قبل ذلك، ولأنى أؤدى واجبا محتما.

٢- توجهت إلى اليمن على الباخرة كليوباترة فى يوم ٣/١٣/ ٦٧، والتحقت بوحدتى الموجودة ضمن قواتنا المسلحة باليمن. وأمضيت فى اليمن ثلاثة شهور، ثم بعد ذلك جاءت لنا الأوامر بالعودة إلى أرض الوطن. ثم أعلنت الحرب على العدو الإسرائيلى الغادر، وتوجهنا إلى داخل سيناء، ووصلنا إلى منطقة شرقى الحسنة اسمها خرم، وبقينا فيها ثلاثة أيام. ثم بدأ الاشتباك يوم ٥ يونية ١٩٦٧ وحصل القتال بيننا وبين العدو. ثم جاءت لنا الأوامر بالانتشار، وكان ساعتها القائد المباشر لى هو ملازم محمد فتحى عنان والمقاتل أروميس محمد - وهذا الاسم غير واضح فى الأصل، وربما كان المقصود إدريس- وفى اليوم الأول تفرقنا بعضنا عن بعض، ثم تجمعنا مرة أخرى، ثم تفرقنا، ووصلت إلى مكان لايوجد فيه أحد، وكنت عطشان من قلة الماء، ولقيت رجلا عربيا (يقصد بدويا) معه قربة ماء فوق بعير، وشربت من القربة، ووجدت بعض الأشجار والأعشاب القليلة فنمت فى هذه المنطقة، وكنت وحدى، ولايوجد أحد معى إلا الله.

ثم فى الصباح التقيت بالرائد حسن بشير، والنقيب محمد حنفى عبد العاطى وبعض من الجنود، وبقينا معا حتى وصلت الساعة ٣ بعد الظهر، ثم فوجئنا بطابور من الدبابات قادم إلينا من اتجاه العريش، وأخذنا مواقعنا للتأكد من شخصية هذه الدبابات، لكننا لم نعرف لأن الجو كان غير مستقر، ولم نتأكد إن كانت هذه الدبابات لنا أو للعدو، وقد اكتشفت أن هناك عربة تابعة لهذه الدبابات وقفت، فكلف الرائد حسن مقاتلا بالذهاب إلى العربة لمعرفة شخصيتها، لكنه لم يرجع إلينا، وعرفت أن العربة تابعة للعدو، واتجهنا إليها لنسفها، وقبل وصولنا فوجئنا بطابور من الدبابات قادم إلينا، فانسحبنا مرة أخرى من هذه المنطقة، ودخلنا فى الأشجار حتى مضى الوقت ووصل الليل، وكانت الساعة ٧ مساء اليوم الثانى من بداية الاشتباك مع العدو الغادر الإسرائيلى.

٣- ثم انسحبنا وتوجهنا إلى الحسنة، ومشينا طول الليل، حتى وصلنا الحسنة الساعة ٤ صباحا، ولقينا الحسنة يوجد بها كشاف ينير المنطقة كلها، ولكن مشينا حتى فوجئنا بطابور من الدبابات واقفا صفا واحدا، واقتربنا منه

فوجدناها دبابات للعدو، وكان بينى وبين الدبابات ثلاثة أمتار فقط، ولما عرفنا أن الدبابات للعدو أسرعنا فى الانسحاب من المنطقة، واتجهنا إلى جبل شرقى الحسنة، وكل ثلاثة أو أربعة منا ساروا معا حتى لايكتشفنا العدو. ومشيت أنا ومعى الرائد حسن والنقيب محمد حنفى، وتوجهنا نحن الثلاثة إلى جبل عال شرقى الحسنة. ووجدنا فى الجبل غارا صغيرا فقعدنا فيه. وفى اليوم الأول لوجودنا فى هذا الغار قال لى الرائد حسن ياسيد عندما تتبول اشرب هذا البول حتى لايفقد جسمك مافيه من الماء، فقلت له لا يا افندم لاأقدر أن أشرب البول أبدا. وبقيت طول اليوم بدون أكل أو شرب، حتى تعبت من شدة العطش والجوع واضطررت لشرب البول. ومضى النهار وأتى المساء حتى أتى الصباح، وفى الساعة ٤ صباحا توجهت إلى الصحراء للبحث عن طعام وماء. وفعلا مشيت يمينا وشمالا وللأمام. ثم لقيت جنديا قتيلا، ثم نظرت يمينى فلقيت جنديا قتيلا آخر - وتوجهت إليهما ونظرت فوجدت زمزمية فيها القليل من الماء. ثم أخذتها ورحت إلى الرائد والنقيب فى الغار، ولما اقتربت منهما قال لى النقيب جيت بالماء ياسيد؟ فقلت له جيت بالماء ياافندم. ثم جلست معهما وقعدنا نشرب فى هذا الماء القليل طوال يومين. ومضى اليوم الثالث من بقائنا فى هذه المنطقة على نصف لتر من الماء. وفى اليوم الرابع فى الساعة ٤ صباحا ذهبت إلى الصحراء كالعادة للبحث عن ماء وطعام. ووصلت إلى مكان فرأيت عدة عربات، وتوجهت إليها ففوجئت بأن هناك حوالى خمسة عشر جنديا قتيلا، وأخذت أبحث عن ماء وطعام، ثم وجدت القليل من الطعام والماء وأخذت ماوجدته وكان الوقت قد ضاع والساعة تقترب من السابعة صباحا، وحملت الطعام على كتفى وسرت متجها إلى الجبل عند الرائد والنقيب. وكان التعب ظاهرا على جسمى. ولكنى كنت شديدا جدا، وعندما وصلت إلى الغار وجدت الرائد والنقيب، وقال لى النقيب حنفى: جيت بالماء ياسيد؟ فقلت له: جيت بالماء ياافندم! فأخذنى فى حضنه، وقال لى: الله معنا ياسيد، وشد حيلك، ولايكن عندك أى يأس أبدا! ثم قعدنا نأكل ونعيش على هذا القليل من الطعام والماء أربعة أيام، وبقينا فى هذا المكان سبعة أيام، والعدو فى النهار يمر على الطريق، وفى الليل يسلط الكشافات على المنطقة ونحن غير قادرين على التحرك خارج الغار، وفى اليوم السابع فى المساء فى الساعة ٩ مساء عزمنا على الخروج من هذه المنطقة إلى منطقة أخرى. وفعلا تحركنا بالليل ومشينا حتى وصلنا إلى مكان فى الصحراء لايوجد فيه ماء ولا طعام، وكان النهار ابتدا ونور الصباح الجميل يشقشق، ولايوجد ولاعصفور فى هذه المنطقة الصحراء الخالية. ثم مشينا مسافة للبحث عن الماء، ثم فوجئنا بتقاطع طريق يمر عليه العدو قدامنا، وكنا يئسنا من شدة العطش، وقلنا بعضنا لبعض ماالعمل؟ وقعدنا معا القليل من الوقت، ثم قال لى الرائد حسن! اذهب وسلم نفسك ياسيد. ثم قلت له: أنا أموت فى مطرحى، ولاأسلم نفسى أبدا. ثم قال! أنا أسلم نفسى. ومشى ثلاثة أمتار، ثم وقف، ثم رجع إلينا مرة أخرى وقال: لن أسلم نفسى أبدا، والله معنا، وإن الله مع الصابرين.

٤- وقعدنا قليلا من الوقت، وكانت الساعة تقرب من العاشرة صباحا. ثم نهضنا وتركنا المكان للانتقال إلى مكان آخر. ومشينا فى الصحراء حتى وصلنا إلى مكان بجوار جبل عال، وبقينا قليلا فى هذا المكان أنا والرائد والنقيب. وكان باقيا معنا علبة سردين، ففتحنا علبة السردين بظلطة (حصاة) لها سن مثل سن السكين الحادة. وكل واحد منا شرب بعض الماء وأكل القليل من السردين وحمدنا الله. ولكن الرائد بقى قاعدا ولم يعد قادرا على المشى، لأن رجليه تورمتا ورما

شديدا. ولقيت أنى سأموت فى هذا المكان إذا بقيت قاعدا ولم أبحث عن طعام، فطلبت أن نمشى نحن الثلاثة، لكن الرائد غير قادر على المشى أبدا، فقلت لهما أنا ماشى أبحث عن ماء وطعام، فقال لى الرائد حسن رايح تجى لنا بماء وطعام ياسيد؟ فقلت له أيوه ياافندم. ولكن كان القدر قد سبق، وإن الله على كل شيء قدير.

٥- مشيت فى الصحراء التفت إلى اليمين والتفت إلى اليسار وإلى الأمام وإلى الخلف ولم أجد ماء ولا طعاما، حتى وصلت إلى مكان، ووجدت على الطريق الذى كنت أمشى فيه تقاطع طريق يمر عليه العدو فسرت جنب جبل عال، وكان الجو حارا جدا والشوب ينشف الحديد، واقتربت من تبة (ربوة) عالية جدا تحجب الشمس وبجانبها ظل كثير بارد جدًا، فخلعت جميع ملابسى وعملت حفرة بطولى، ونمت فيها وأهلت الرمل على جسمى العارى، لأن الرمل كان باردا لتقليل الحرارة المرتفعة، حتى تمر حوالى عشردقائق وتسخن الرملة، فقمت وكنت يئست من شدة العطش والجفاف، وكان الله ساعتها عالما بى، ولكن لبست ملابسى وقلت لنفسى أروح أسلم نفسى للعدو وأكون أسيرا. وفعلا مشيت فى اتجاه العدو. ولكنى كنت مترددا وأنا أمشى، وقبل ماأصل للعدو، شعرت بحاجة قالت لى التفت إلى الوراء، وفعلا التفت إلى الوراء، فرأيت شيئا عبارة عن بيت أو شجرة، فقلت أذهب إلى هذا الهدف، إذا وجدت فيه شيئا يؤكل أقعد بجانبه، وإذا لم أجد فيه أى شيء يصلح للأكل أنام فى الظل حتى أموت ولاأسلم نفسى للعدو. ومشيت فى اتجاه هذا الهدف، وعندما اقتربت منه وجدته عربة، فذهبت إليها ولم أجد بجوارها أى ماء. وبقيت أدور حولها كالرجل المشتاق لزيارة الرسول، ولم أجد ماء ورفعت سقف العربة وفتحت غطاء الردياتير (الجهاز الذى يبرد المحرك) فلقيته مليان بالماء، فنزلت واتجهت إلى أسفل العربة لفتح حنفية الماء (الصنبور) الموجودة أسفل العربة، وفعلا فتحتها ونزلت الماء وقعدت أشرب حتى أطفأت عطشى، ولكن الجفاف لم يفارق حلقى دقيقة واحدة، وظللت أشرب، ونمت فى ظل العربة، وملأت ثلاث زمازم (الزمزمية قربة ماء صغيرة مخصصة للجنود)، وكان هذا الماء آخر الموجود داخل العربة، وكان المساء قد دخل، وقلت لنفسى أروح للناس الذين تركتهم فى الجبل وكنت قررت فى ضميرى ألا أرجع إليهم أبدا إذا لم أجد الماء. فلما وجدت الماء قلت أرجع إليهم، وفعلا مشيت فى طريق غير الطريق الذى جئت منه، ووصلت إلى المكان الذى تركتهم فيه، فلم أجدهم أبدا، وكان الليل قد دخل، ولا أحد يرى الثانى، وذهبت فى الطريق الذى سرت فيه أولا، وأنا ماشى أذكر الله ولا أفكر فى أى أحد غير الله. وشعرت بأن هناك شخصا يقول: فى حد ماشى؟ فقلت له: إنت مين؟ فقال بصوت منخفض جدا: أنا حنفى؟ فقلت له: أنا السيد. وذهبت إليه، وقبل ماأصل إليه قال: جيت بالماء ياسيد؟ فقلت له: جيت بالماء، واقترب أحدنا من الآخر، وأخذنى بالحضن، ولكن الدموع تتسرب من عينه، وقلت له: فين الرائد حسن؟ فقال لى وهو يبكى: الرائد حسن توفى إلى رحمة الله، وهو موجود تحت الشجرة هناك. وسرت أبكى على الرائد حسن الذى لم ألحقه بالماء فمات من العطش، بعد أن سأل النقيب عن الماء ثلاث مرات، ولكن الماء لم يكن موجودا، فخرج سر الله. وكان النقيب قد نشف حلقه - ولم يعد يتكلم، وقعدت أطعمه وأسقيه من الماء حتى الصباح، وكانت صحته قد تقدمت، وقال لى أنا كويس ياسيد، وأقدر أعيش معك، قم بنا نمشى، ومشينا حتى وصلنا إلى المكان الذى ذهبت إليه قبل ذلك، ووجدنا التقاطع أمامنا، فقال لى اذهب بنا إلى العربة التى كنت عندها ياسيد. وفعلا ذهبنا إلى العربة، وقعدنا فى ظلها، حتى كان الظهر قد دخل، وجاء إلينا رجلان بملابس

الميدان، وقالوا لنا نحن جنود مصريون، وتقدموا إلينا، وقالوا معنا أربعة جنود آخرون، وذهب واحد منهم وجاء ببقية الجنود، فأصبحنا ثمانية أفراد، وقعدنا تحت العربة حتى وصل الليل، وبتنا حتى الساعة ٤ صباحا، فقمنا ومشينا فى اتجاه القناة، حتى عدينا التقاطع، ودخلنا منطقة غريبة صحراء توجد فيها عدة طرق، وقعدنا لا نعرف أين نذهب. وبعد ذلك قال لنا النقيب! محتاج اثنين يذهبون إلى الطريق لمعرفة هل هو أسفلت أم مدق فى الرمل؟ ووقع الاختيار على أنا والمقاتل حسن. وذهبنا إلى الطريق حتى لقينا عربة واقفة وجنبها جندى قتيل. وعند وصولنا بالضبط، فوجئنا بأن هناك عربتين قادمتين إلينا من اتجاه القناة عربة جيب وعربة ملاكى يحتمل أنها عربة قائد إسرائيلى كبير. ومرت العربتان. ونظروا إلينا وعيونهم فى عيوننا، ولكن مشوا على طول ولم يقفوا. ولما مشوا تركنا الطريق وذهبنا إلى زملائنا الموجودين فى انتظارنا.

٦- وقابلنا النقيب، وقلنا له إن الطريق أسفلت، فقال لنا إن هذه المنطقة اسمها «بير تمادة»، ويوجد بها غراب ماء ممدود من القاهرة. وتركنا المكان حتى وصلنا إلى منطقة توجد بها ورشة كبيرة، وبجانبها عنبر، فقعدنا فى العنبر ثلاثة أيام. وبعد ذلك فى آخر نهار اليوم الثالث تركنا المنطقة.

٧- ومشينا حتى وصلنا إلى منطقة توجد بها سرية طبية ميدانية، فقعدنا فيها وكانت على بعد ٣٠٠ متر من الطريق الذى تمر عليه العربيات الإسرائيلية، وقعدنا فى خيمة هندى، وبدأنا نتجول فى السرية الطبية للحصول على طعام وماء، ورجعنا وجلسنا فى الخيمة، وكان مجموعنا ٩ أفراد، وكان يوم الجمعة، وسمعنا صوت عربة تقترب منا، فقلنا إن العربة على الطريق. وبعد لحظات خرج واحد منا ليتأكد من شخصية العربة، فوجد أنها عربة جيب للعدو، فعاد وأخبرنا بذلك، وفعلا جاءت العربة ووقفت بجانب الخيمة، ونزل منها جندى للعدو، ونظر داخل الخيمة فوجدنا، وانسحبت العربة إلى الوراء، وجاءوا بالسلاح وعمروه وطلعوا فوق التباب، وأخذوا مواقع لضرب النار علينا، ونحن داخل الخيمة محاصرين، وكل واحد فينا لاينطق إلا بشهادة أن لا إله إلا الله، وأنا كنت أردد ذلك دائما فى لهجة واحدة، وأذكر الله سبحانه وتعالى، وبدأ العدو يضرب علينا النار، وضرب أول دفعة فلم يصب أحد منا، وضرب مرة أخرى ومرة أخرى فأصيب واحد منا وهو عبد البصير، وزعق بصوت عال، وقال إحنا مسلمين! فقال واحد من العدو اطلع بره يامصرى! وفعلا طلعنا من الخيمة واحد وراء واحد. وقالوا لنا! قف صفا واحدا فوق التبة يامصرى! فقلنا إن العدو سيوقفنا صفا واحدا ليضربنا بالنار! لأن واحدا من الجنود الذين انضموا إلينا كان فى مجموعة عملوا معها هكذا من قبل وكان هو مصابا، وكان بجوار التبة التى يريد العدو أن نقف عليها واد كبير، فخفنا من القتل ورمينا أنفسنا فى الأرض، وجرينا إلى الوادى وبقينا نجرى حتى وصلنا إلى منتصف الوادى، وصعدنا إلى الجبل، وابتدأنا نرتفع ونظهر للعدو، ولما ظهرت شعرت بطلقة قد مرت بين شعر راسى، ونمت على الأرض، وقال لى المقاتل عبد الفتاح أنت أصبت ياسيد؟ فقلت له: لم أصب والحمد لله! وصعدنا إلى الجبل لنبتعد عن العدو، وقعدنا لنرى من الغائب منا ومن الذى أصيب، فلقينا أن عبد البصير غير موجود معنا، وبعد دقائق وجدنا شخص قادم إلينا، فوجدنا أنه هو عبد البصير. ولما حضر قال لنا: أنا كويس والحمد لله، ولايكن عندكم شاغل على، ولكن وجدناه مصابا، وبدأنا نغير له على الإصابات، لأنه أصيب بثلاث طلقات جاءت فى اللحم، ولم يصب

العظم بأذى، وغيرنا له برباط ميدانى حسب الإمكانيات الموجودة معنا، وبعد ذلك اطمأننا على عبد البصير وحمدنا الله على أن أحدا لم يقتل برصاص العدو.

٨- وبعد ذلك تركنا المنطقة فى المساء، ورحنا إلى منطقة أخرى ومشينا بدون ماء أو طعام ومتحملين، ونذكر الله. وبتنا فى الصحراء، كل واحد نام وهو قاعد يفكر فى الذى خلق السموات والأرض حتى أصبح الصباح، وابتدأنا نتحرك ونترك المنطقة إلى مكان آخر، ومشينا خطوة خطوة من شدة العطش والجوع، حتى وصلنا فى منطقة على الطريق يوجد بها غراب ماء ممدود من القاهرة، ولم نجد به ماء وذهبنا إلى مكان آخر ورحنا إلى مكان بجوار جبل عال، وقعدنا جنب الجبل للاستراحة، وبعد دقائق اكتشفنا أن شخصا قادما إلينا من فوق الجبل، ولما وصل الرجل العربى قال لنا: «أنا جاى من فوق الجبل لأن أنتم كنتم ماشيين فى اتجاه المطار، وهو مطار المليز شرقى القناة. ونظرت إلى الرجل العربى فوجدت فى جنبه نظارة ميدانية عسكرية، وأخذنا وذهب بنا إلى بيته، وقدم لنا الطعام والماء، وبتنا عنده، وقلت فى نفسى إن هذا الرجل قد يكون مخابرات مصرية، لأنه مهتم بنا جدا. وفى الصباح ذهب بنا إلى واحد عربى آخر، وقال لنا هذا العربى: أنا لازم أقتل واحدا منكم! فقلنا: ليه ياعربى؟ فقال العربى بأن فيه جماعة عدوا من هنا قبلكم وقتلوا أحد العرب، ولازم نأخذ منكم الثأر!

٩- قلنا له: طيب! ونحن ذنبنا إيه؟ لكن العرب عفوا عنا، ولم يقتلوا أحدا منا، وأخذنا شاب عربى صغير السن ومعه جمل، وسرنا وراءه فى الجبال والمنخفضات والمرتفعات، حتى وصلنا إلى جماعة عرب، وأحضروا لنا الطعام والماء، وأكلنا وحمدنا الله على ذلك، وبقينا نتنقل من مكان إلى آخر، ومن عرب إلى عرب حتى وصلنا إلى شاب عربى يرعى الغنم وسلمنا عليه وقلنا له إننا فى حاجة إلى ماء وطعام، فقال لنا الشاب إن هناك واحد اسمه سالم مو جود فى الخيام. روحوا له وهو يذهب بكم إلى أن يوصلكم إلى مصر. وفعلا رحنا إلى العرب وسألنا عن سالم فوجدناه، وقعدنا عنده وقام الرجل بذبح كبش صغير، وجاء لنا بالطعام وأكلنا وشربنا الماء والشاى. وقال لنا العربى إننا سنذهب إلى الحاج سلمى.

١٠- وفعلا ذهبنا الساعة ٧ مساء إلى الحاج سلمى. المصاب ركب الجمل، والسليم مشى على قدمه، ووصلنا الساعة ١٢ مساء، وعند وصولنا قام الحاج سلمى بذبح كبش وجاء لنا بالطعام، ولقينا عدة جنود موجودين عند الحاج، ونمنا ساعات، ثم استيقظنا الساعة ٢ بعد منتصف الليل، وتركنا المكان وذهبنا فى اتجاه الإسماعيلية، وحملنا المصابين على ظهور الجمال، والسليم مشى على أقدامه حتى طلع الصباح، وقعدنا وتناولنا القليل من الطعام والماء، ثم مشينا مرة أخرى، وكانت الجمال قد سبقتنا، حتى ابتعدنا عن خط سيرها، إلى أن وصلنا شرقى البحيرات المرة، وفرحنا لأننا رأينا الضفة الغربية لقناة السويس، وكنا فى هذا الوقت عشرة أفراد، وكان قد دخل المساء، واختلفنا على الوقت الذى نعبر فيه القناة، بعضنا يريد أن يعدى الساعة ٩ والبعض الآخر يريد يعدى الساعة ٢ بعد منتصف الليل، حين يكون العدو نائما تماما. ومشى ستة أفراد، وقعدت أنا وثلاثة جنود لنعدى القناة بعد منتصف الليل، وعند هذا كان الليل قد دخل وجاءت الساعة الواحدة بعد منتصف الليل، وقلت لزملائى قوموا بنا لنمشى فى اتجاه القناة، وفعلا قمنا ومشينا حتى وصلنا إلى

قرب الطريق، ولكن كنا عاملين حساب أن يقابلنا العدو فى هذه المنطقة الأمامية بالنسبة للعدو، وقبل وصولنا إلى الطريق فوجئنا بدورية إسرائيلية تقوم بالمرور على الطريق فارتمينا على الأرض بدون حركة، حتى قطعت الدورية مسافة كبيرة، ونهضنا ومشينا فى اتجاه القناة، وعدينا الطريق وكذلك السكة الحديد، وبعدها فوجئنا بكشاف متجه إلينا، فتوقعنا أنه تابع للعدو ولكن اكتشفنا أنه مصرى تابع لقواتنا المسلحة. وبعد ماتفرقنا لنهرب من هذا الكشاف تجمعنا مرة أخرى بعدما تحول الكشاف بعيدا عنا تماما، ومشينا فى اتجاه القناة حتى لقينا أنفسنا فوق شط قناة السويس فى منطقة الإسماعيلية، ونزل جندى إلى الماء وغرف لنا فشرب كل واحد قدر ما يستطيع لأن الماء كان مالحا جدا. وقعدنا على الضفة الشرقية لقناة السويس وبعد قليل من الوقت سمعنا كلاما على الضفة الغربية، وعرفنا أن هناك جنودا مصريين غرب القناة، وقال لى زملائى! إنده عليهم ياسيد! وفعلا زعقت لكن بصوت منخفض جدا خوفا من أن يسمعنى العدو، وقلت: يادفعة (ياعسكرى) ياللى على الضفة الغربية. إحنا أربعة جنود مصريين زملاءك! عاوزين نعدى القناة. فقال لنا: اثبت مطرحك، ولا واحد يتحرك منكم حتى أبلغ الضابط الموجود. وحضر الضابط وقال لنا: إنتم مين؟ فقلت له: إحنا أربعة جنود مصريين عاوزين نعدى قناة السويس فقال لنا: طيب عوموا وعدوا. فقلت: يا افندم أكثر زملائى لايعرفون العوم أبدا! فقال لى: عدى إنت، وخلى زملاءك يذهبوا إلى الجنوب. وفعلا خلعت ملابسى وعديت قناة السويس حتى وصلت إلى الضفة الغربية، وكنت حمدت الله على الوصول، ورحت لقائد المنطقة أو قائد الوحدة الموجودة فى هذه المنطقة وقعدت معه حتى وصلت إلى وحدتى التى كنت غبت عنها ثلاثين يوما، فلقيت زملائى القدامى، وكان لى زميل اسمه نصر، وزميل آخر وصديق افترقت عنه من أربعة شهور وهو عبد الرحمن، وعدت إلى أحضان زملائى وأصدقائى وأخوانى الأعزاء.

هذه هى الذكريات التى لن أنساها أبدا؛ لأنها ذكريات وطنية وغالية علينا جميعا.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته. وإن شاء الله سبحانه وتعالى عز وجل الذكريات القادمة نكون منتصرين ومخلصين الأرض التى يحتلها العدو!

الخانكة فى ١٩٧٣/٢/٢٠

محمد برادة

موت الشاعر*

كنتُ أعرف أنك يَمَّمْتَ ، منذ أشهر ، صوب أصقاع «شَعب الموتَى اللاأيُحصى» لتُطلَّ علينا متأملاً ، وربَّما ساخراً ، من هذه الدوّامة التى تلفُّنا حيث الجعجعة ولا طحين ..

أتذكر ، تلقائياً ، اللحظات المضيئة التى تعارفنا فيها خلال المرحلة الأخيرة من الدراسة الثانوية بمدارس محمد الخامس (1955) : كتب طه حسين ، والعقاد ، وسلامة موسى نَتبادلها ، ثم فجأة رواية «الحى اللأتينى»، ويمتدُّ الحوار . خَجلك العميق يُوارى حساسية مرهفة وافْتتاناً بالكلمة والشعر . بدايات متلعثمة تنسج تَواطُؤاً بيننا.

ترحل إلى سوريا وأسافر إلى مصر . بعد خمس سنوات ، نلتقى من جديد فى المغرب . أحلام شاسعة بالتَّغيير والثورة . الأدب يجب أن يكون جديداً أو لا يكون. لنَكْنسَ كلَّ الأصنام ... جميع الآمال كانت تبدو دانية القطوف . لكن النِّبال تأتى من حيث لا تتوقَّع. أخوك الشاعر مصطفى المعداوى يرحل وهو فى مفتتح الشباب بعد أن تحطمت الطائرة التى كانت تُقلُّه إلى المغرب. اعتقالات 1963 والمحاكمات بِالجُملة التى ستُطاول المناضلين وأصدقاءَنا الحالمين بالتغيير . وَالدُك المشلول يلازم الدَّار ، سنواتٍ ، بأحد الأحياء الشعبية فى الدار البيضاء..

تبدأ صداقتُنا دورةً أخرى: عبر جراحات الوطن «المستقل» وعبر صروف الدَّهر . وتكون الكتابة ملجأ لكلَيْنا ، بل لمجموع جيلنا «المَوْتُور» كما أسميتَه مستوحياً إحدى قصائدك .

* فى نهاية الأسبوع الأول من هذا الشهر رحل عن عالمنا الشاعر المغربى أحمد المجاطى الذى يعد فى الطليعة من الشعراء العرب المجددين . وكان المجاطى يعمل أستاذ الأدب العربى فى جامعة محمد الخامس بالرباط ، وكانت تربطه بالشعراء المشارقة روابط قوية . وقد اتصلت إذاعة طنجة برئيس التحرير تبلغه النبأ الأليم . فكان أول من علم به فى مصر . وفى ذلك الوقت كان الكاتب والناقد المغربى الكبير محمد برادة ، وهو من أقرب المقربين للشاعر الراحل ، فى القاهرة يشارك فى الاحتفال بألفية التوحيدى، فدعته «إبداع» للكتابة عن الشاعر . وقد لبى الأستاذ برادة الدعوة مشكوراً.

لن أتحدث عن «مَنْفانا» في تطوان وفاس حيث أُرغمنا على التّدريس، ولاعن تنقلاتنا وصداقاتنا مع طُلاّب الكلية، ولاعن مجالسك وطقُوسها الإمتاعية الباخوسية، ولا عن معارضتك للحداثيين المنساقين وراء مُوضَة المفاهيم والبيانات المجَلْجلة، ولا عَنْ صلابتك المنبثقة من نُسوغ الدار البيضاء المقاومة ... لكنني أُريد أن استعيد (هل أدارى بذلك فجيعتّنا فى غيابك؟) تلك العلاقة المميَّزة بينك وبين الشعر، وبيننا - نحن القراء - وبين قصائدك.

لم تكن تستبق القصيدة. هي تدقّ أبوابك مَّرات ومرَّات وأنت مُعرض، مُراوغ، لأن لحظة الكتابة مصحوبة لديْك بألم لا تُطيقه؛ ولأن الكلمة جزء من وجدان موَّار بالحزن، ممتلىء بنُصوص الشَّجَن الجميل التي اختزَنْتها. تُدارى طلائع القصيد وهي تُلاحقك، فَتَستسلم لها بين الرشْفَة والأخرى، بين نَغْمة تنبعث من ناي وموَّال يُحرك الأعماق. وعندما تقتنص المقطع الأول وتُحسُّه مُتَخَلّقاً أوْيكاد، تسارع إلى ورقة مدعوكة فى الجيب، أو إلى عُلْبة الثّقاب تُفْردها لتخط الكلمات المرتعشة قبل أن تواصل مطاردة المقاطع الأخرى، وقبل أن تبدأ رحلة المعاودة والتّنقيح وإحكام البناء.

كنتُ أُخمِّن لحظات العذاب تلك عندما تبدو، كما قال صديقك المتنبى «على قَلق كأن الريح تَحْتَـ(ك)».

ننتظر، على مهل، القصيدة التالية. أحياناً، يطول انتظارنا لكننا بحاجة ماسّة إليها، لأنها تَسْتَحصد ما عشناه شتيتاً، موزّعاً، غامضاً، خلال الستينيات والسبعينيات الكالحات. كنتَ تُدرك أن قراءك، من الشباب خاصة، ينتظرون قصيدتك ليحفظوها ويردِّدوها ويتعرفوا فيها على كلمات تَصوغ خيْبتهم، يَأسهم وسُقوطهم. ترفض سطوة المتسلّطين ولكنك لا تُنْشد لتَفاؤل كاذب. من قرارة المأسَىَ وجنائزية الحداد، وردهات اليُتْم، تتخلّق قصائدك مُجلّلة بموسيقى الأعماق وتَواشى البَوْح.

أتذكر، عندما كنّا نلح عليك لتقرأ القصيدة الطازجة أمام حشود الطلاب: كنتَ تعتذر لأن الإلقاء أيضاً لحظة عذاب بالنّسبة لك. لكننا نُلحُّ ونَسْتَدْرجكَ. وعندما تعتلى المنصَّة، يكون وجهك مُتفرّجاً، وعيناك العسليتان بأهدابهما الوريفة تَنْظران إلى المدى الأبعد، قبل أن يصلنا صوتك ذو الرعشة الحنون التى ترجُّ الأعماق. تهمس بقصائدك ولا تزعق، فينتقل الحضور إلى رحاب الشعر مستسلمين لسحره وقدرته اللّذين يقتلعاننا من المألوف ومن بشاعة الواقع المفروض.

أحارُ فى تعليل التواشج القويّ بين قصائدك وبين أفق انتظار قُرَّائك في الستينيات والسبعينيات. هل لأنه شعر يُؤَرخ لباطن مكلوم ويكشف صوت سريرة متُشظية؟ عناوين قصائدك علامات موحية نستعيد من خلالها، محطات التاريخ الآخر، تاريخ المهزومين بالقهر والقمع وتزييف الحقّ: الفروسية، سبتة، القُدس، السقوط، الكلمة .. هل هى جريمة أن يتعلّق، جيل ينتسب للشعب الذى بذل دماءه فى سبيل الاستقلال، بحُلْم التغيير، وتجديد الهويَّة وإنصاف الفقراء؟

كانت كلماتك تقتنص اللحظة الكاشفة، وتَكْتنزُ كثافة الإيحاء، وتُحَيِّن المرجعية عبر واقع فَوّار، مشتعل: سبتة المسبيَّة «بَلا حول ولاقوة»، خاصرة جبال الريف تنزف، لاتزال، من جراحات الثورة المغتالة، جنازة المناضلين المقتولين في وضح النهار ... ثم الأشياء التى

تلبسك» (تلبّسُنا) عند كلّ مساء ، لتاخذنا إلى قرارة الدّنّ حيث تحاصرنا الهلوسات وأحلام اليقظة ، ولتفصلنا ، مؤقتاً ، عن القضية ، فلا تلبث أن تعترف باسمنا جميعاً:

تلبسني الأشياء

حين يرحل النّهار

تلبسني شوارع المدينة

أسكن في قرارةِ الكأسِ

أحيل شبحي

سَرَايَا

أرقص في مملكة المرايا

أعشق كلّ هاجسٍ غفلٍ

وكلّ نزوةٍ

أسيرة

أبحر في الهنَيهة الفقيرة

أصالح الكائن

والممكن والمحال

( ) تسعفني الكأس ولا تسعفني العبارة

هل هي مأساة جيلنا أم مأساة كل الأجيال؟

كيف نستطيع أن نكون داخل هذا العالم ، داخل هذه الشبكة من العلائق المعقّدة ، وأن نَرفُضها في الآن نفسه؟

هل الرفض يكفي؟ لا يكون للرفض معنى إلاّ بعد الانتماء ، لكن هذا العالم الذى ننتمى إليه لا نحبّه كما هو ، وهو يبدو أقوى من رفضنا ، لأنه قائم ، مؤثر فى كل شىء ، وله قدرة حربائية على الاستمرار رغم تبدُّلاته الجُزئية . ما معنى الرفض ، ومتى يكون مُمكناً ؟ هل كل رفض يقتضى أخلاقاً أخرى ، اخلاقاً مُغايرة؟

مع تقدم العمر ، وتَراكمُ السنين ، ندرك أن «الحقيقة» معقدة لايمكن أن نُسمّيَها دفعة واحدة ، على افتراض اننا نستطيع أن نَقْتنص جوهرها ... من ثمّ ، يبدو الإبداع ، الشعر ، ملجأ نَحْتمى به ونَتَخفى وراء لَبُوساته، لنقول ونهمس بما لا يَتحمّل «المطمئنون» قَوْلَه. هكذا ، من سديم اللغة المشاع ومن سديم المواضعات والنّفاق المقنّن ، تنْبثق كلماتُ الشعر مُفاجئةً ، متلألئة ، مُقتنصةً للقابع فى الأعماق يَتَنَزّى شوقا إلى شمس القلوب المُصْغية.

كانت القصيدة الحديثة ، فى مغرب مابعد الاستقلال، بذرةً حُبْلَى بالرفض ، معلنة للعصيان . وكنتَ يا احمد مع اصدقاء آخرين (**السرغيني ، وعبد الكريم الطبال، ومحمد الخمار الكّنوني**) تتلمّسون الطريق إلى اللغة الخلاّقة التى بدأت تمدّ جسوراً وطيدة من الخليج إلى المحيط ، عبر أصوات **السياب** ، **والبياتى** ، **وادونيس وخليل حاوى** ، **عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى**.. كانت كل الأحلام ممكنةً ، وكان الشعر دَليلَنا على طريقها . الآن ، هَرّدَ الانكسار نسيج احلامنا ، وتهرّأتْ شعاراتٌ حملتْ حماسَنا .. لكن الشعر ـ شعرك خاصة ـ كان يستشعر الخيبة والإحباط . منذ البدء ، غَنّيتَ للرجوع «بخُفَّىْ حُنَيْن» . لم يكن يعادل حبك للحياة سوى يأسك منهم. لم تكن تجهر بنشيدك ولم تكن تُخَافِتُ به . كنت تُراهن على المدى الأبعد المنبثق من

جذوة القلب ودفّق الشعور. وكان افتتانك بالكلمات المعتّقة، المكتنزة ، يعلو بقصائدك على الآنية رغم انتسابها إلى طزاجة الساخن الملتهب.

ها أنت ، فى موتك ، تبدأ دورةً جديدة لا أشك فى أنها ستُنصفك. مسافة الموت ، كالسّيْف الهَذَّاء ، تمحو الحزازات وأوهام التّسابق واحتلال المواقع على خريطة الشعر. لا تعيش القصيدة إلاَّ بما تحمله وتَستثيره وتُشعله من حرائق.

هل أجازف إذا قلت إن قصائدك تأْوى شذراتٍ من ذاكرتنا الممزّقة التى راهنت على الحلم وعلى تحرير المواطن من وصاية الأسياد؟ من ثمّ ، يبدو كل استئناف للحلم مشدوداً إلى لمة كلمات الشعراء وإشراقات المبدعين لاستْنبات لُغَةٍ غير مُفرغة من ذاكرتها ، غير مفصولة عن أحلامها . هذا هو أفق الالتقاء معك ، رغم الموت، عبر مسيرة الشعر والإبداع ، عبر ابتداع اللغة ومدّها بحمولات الفكر المنتَقد ، الرافض لأعداء الحياة . وهى نفس الطريق إلى استعادة الذّات المشروخة التى لاتجد عزاءها إلاّ فى البكاء ، كما قلت لصديقتك:

( ) جسدانِ ضمّهما غطاء

نَعصِف ما نعصف

شىء بَيننا بكاء

شاعرَنا العزيز احمد المجاطى (المعداوى) ، هل أقول وداعاً أم أقول إلى اللقاء ؟

القاهرة 17 اكتوبر 1995



أحمد المجاطى

القـــدس (*)

رأيتك تدفنين الريح

تحت عرائش العتمة

وتلتحفين صمتك

* من ديوان الفروسية، منشورات المجلس القومى للثقافة العربية ١٩٨٧ .

خلف أعمدة الشبابيك
تصبين القبور
وتشربين
فتظمأ الأحقاب
ويظمأ كل ما عتّقت
من سحب ومن أكواب
ظمئنا
والردى فيك
فأين نموت يا عمه
تحز خناجر الثعبان
ضوء عيونك
الأشيب
وتشمخ فى شقوق التيه
تشمخ لسعة العقرب
وأكبر من سمائى
من صفاء الحقد فى عينى
أكبر
وجهك الأجدب
أيا بابًا إلى الله
ارتمى
من أين آتيكِ
وأنتِ الموت أنت الموت
أنتِ المبتغى
الأصعب
مددت اليك فجرًا من حنينى
للردى وغمست محراثى
ببطن الحوت
فأية عشوةٍ نبضت بقلبى

فى دم الصحراء
وأى رجاء
تفسخ فى نقاء الموت
أشعل ظلمة التابوت
فى عينى
فجئت إليك مدفونًا
أنوء بضحكة القرصان
وبؤس الفجر
فى وهران
وصمتِ الرب أبحر فى خرائب مكةٍ
أو طور سينينا
وتلتفتين لا يبقى مع الدم
غير فجر فى نواصيك
وغير نعامةٍ ربداء
وليل من صريف الموت
قص جوانح الخيمة
تصبين القبور
وتشربين
فتظمأ الصحراء
ظمئنا
والردى فيك
فأين نموت يا عمه

رؤيــــة هـنـديـــــة لـ مهـــاتمـا غـانـدى

مـراد وهبـه

دعيت من قبل مؤسسة غاندى للأبحاث[1] وأكاديمية بروشاد[2] بالهند للمشاركة فى ندوة دولية عن «غاندى ومستقبل البشرية» بنيودلهى فى الفترة من ٢٣ إلى ٢٥ سبتمبر ١٩٩٥ وذلك بمناسبة الاحتفال بمرور مائة وخمسة وعشرين عامًا على مولد غاندى.

وقد جاء فى ورقة العمل المرفقة بالدعوة أن غاندى لاينتمى فقط إلى الحاضر أو إلى وطنه، لأنه إذا كان الأمر كذلك فإن صورته الخالدة، عبر الزمان، تذبل وتبهت. وواقع الحال أن غاندى قد تجاوز عصره عندما دلل على فاعلية «اللاعنف» أو «المقاومة السلبية» فى مواجهة الظلم الاجتماعى والسياسى، وعلى ضرورة نقاء الوسائل فى علاقتها بالغايات، وعلى الحد من الرغبات فى مواجهة تحديات البيئة. وقد انعكس تفكيره على رؤيته للمستقبل واستجابته لمتطلبات الشعب. وكان يحلم بعالم جديد يخلو من الفقر والاستغلال خلوًا أبديًا، وبحياة إنسانية محكومة باللاعنف والمحبة، وبانتهاء الصراع بين الإنسان والطبيعة.

وتدلل ورقة العمل على فاعلية هذه الرؤية الغاندية بأن مارتن لوثر كنج قد تبنى هذه الرؤية لمقاومة العنصرية فى أمريكا، وليخ فاونسا للتخلص من الدكتاتورية فى بولنده، وإعادة جورباتشيف إلى السلطة. ومن أجل ذلك قال نلسون مانديلا عن غاندى «ينبغى أن نتذكر على الدوام أن فلسفة غاندى قد تكون مفتاحًا لبقاء البشرية فى القرن الواحد والعشرين». وقال أينشتين «قد يصعب على الأجيال القادمة تصور أن مثل هذا الرجل بلحمه وشحمه كان يطأ هذه الأرض». وقال توينبى «فى هذه اللحظة الخطرة من تاريخ البشرية ليس لدينا سوى طريق غاندى فهو الطريق الوحيد لخلاص البشرية».

وقد دارت أبحاث الندوة الدولية ومحاوراتها على خمسة محاور:

- مفهوم غاندى عن الحضارة الإنسانية.
- غاندى وتحديات البيئة.
- نماذج التنمية والتقدم البشرى.
- الديموقراطية والعدالة وحقوق الإنسان.
- الإنسان والآلة.

بيد أن هذه المحاور تومئ بأن ثمة نسياناً لغاندى فى الهند، لأنه إذا جاء الاحتفال بغاندى من قبل فلاسفة الهند فلن يكون سبب ذلك مردوداً إلى الرغبة فى ترديد آيات الشكر والعرفان لزعيم راحل، وإنما لأن ثمة إشكالية محددة دفعت هؤلاء الفلاسفة إلى عقد هذه الندوة الدولية عن غاندى. وأعتقد أن هذه الإشكالية ترجع، فى نظرهم، إلى أن الهند بعد تحررها من الاستعمار البريطانى واستقلالها قد انحرفت عن تعاليم غاندى وذلك بسبب تأثير أسلوب الحياة الغربية الذى يتسم بسيادة النزعة الاستهلاكية. وهذا ما أشار إليه محافظ تريبورا فى بحثه بعنوان «رسالة المهاتما» وهو بحث فيه من السخرية بقدر ما فيه من الأسى إذ يقول «وكتعويض عن هذا الانحراف أقمنا لغاندى التماثيل وأسسنا باسمه مؤسسات بحثية».

وقد ترددت هذه النبرة فى أغلب الأبحاث إلى الحد الذى تشعر فيه وكأن الهند قد أصبحت نسخة من الغرب بفضل اتجاهها إلى النزعة المادية، والابتعاد عن النزعة الروحية، أو إن شئت الدقة، قلنا اتجاهها إلى تمثل النزعة العلمانية التى تتجاهل، فى رأى فلاسفة الهند، ما هو مقدس وما هو روحانى، وتتخذ من الكومبيوتر بديلا عن الإنسان.

وأعتقد أن بحث الفيلسوف الهندى أملان داتا يتقدم أبحاث الندوة فى تأصيل هذا الاتجاه وعنوانه «النفى الراديكالى للمركزية». وهذا العنوان يوحى بأن أملان داتا منحاز إلى اللا مركزية. واللا مركزية، فى رأيه، نوعان: لامركزية اقتصاد السوق أو اقتصاد المنافسة، ولامركزية راديكالية.

لا مركزية اقتصاد السوق محكومة بمؤسسات اقتصادية كبرى. ومن سلبياتها البطالة والإحساس بعدم الأمان والتوزيع الظالم للثروة وسيادة النزعة الاستهلاكية وامتلاك الأسلحة النووية. وقد أدت الثورة التكنولوجية، فى علاقتها العضوية باقتصاد السوق، إلى بزوغ هذه السلبيات. وهذا هو السبب فى أن هذه الثورة على الرغم من أنها دللت على أن العالم واحد إلا أنها عاجزة عن توليد الأخوة البشرية. وعندما اقتحمت هذه الثورة دول العالم المتخلف ارتفعت نسبة البطالة فكثر عدد المهاجرين من هذه الدول إلى الدول المتقدمة حاملين معهم صراعاتهم العرقية فانتشر العنف واللا تسامح كما انتشرت العقائد المتعصبة فساد الإرهاب عالمياً. ونشأت عن ذلك قوى مدمرة ليس فى الإمكان التحكم فيها.

وفى رأى أملان داتا أن البديل عن لامركزية اقتصاد السوق اللامركزية الراديكالية التى دعا إليها

غاندى حيث تتضاءل سلطة الدولة دون أن تذبل، لأننا فى هذه اللامركزية نبدأ من الجذور، أى من القرى، وهى الوحدات الأساسية للمجتمع حيث يتعامل كل فرد مع الآخر على أنه ذات وليس على أنه موضوع للاستغلال، وحيث لا صراع بين الثقافات المتباينة لأنها فى هذه الحالة ينظر إليها على أنها إبداعات بشرية.

بيد أن الانتقال من المركزية إلى اللامركزية الراديكالية ليس فى حاجة إلى ثورة دموية لأنه يستلزم جهداً متواصلاً كما يستلزم تكوين عادة عدم اعتماد الإنسان على السلطات العليا، ومن ثم يتسع مجال الحرية والإبداع ويتضاءل مجال كل ما هو طفيلى، وتصبح القرية هى مرجعية الراديكالية تموج بذات واعية بذاتها. وهذا على الضد من المدينة التى تتسم بأنها بلا وجه، أو إن شئت الدقة فقل إنها عبارة عن جمهور بلا ذوات. ولهذا قال غاندى «إننى لن اسمح بأن تنتج المدن ما يمكن أن تنتجه القرى» بدعوى أنه ينشد إشباع الحاجات الأساسية وليس إشباع الرغبات. والأرض ذاتها ليس فى إمكانها إشباع الرغبات ولكن فى إمكانها إشباع الحاجات الأساسية والفارق بين الحاجة والرغبة هو أن الرغبة تولد الشراهة. ومعنى ذلك أن الحضارة الحقيقية تتأسس فى القرى لأن البساطة والروحية والخلقية لا تنمو فى المصنع أو فى المدينة. وفى رسالة إلى نهرو يقول غاندى «إذا كانت الهند هى وسيلة العالم إلى التحرر فإن علينا الذهاب إلى القرى وإلى الأكواخ ونقيم فيها بدلا من أن نقيم فى القصور»(٣).

وتأسيساً على ذلك ينقد أملان داتا ما هو حادث فى الهند الآن حيث الاهتمام بالرغبات دون الحاجات، وحيث الانشغال ببناء الأمة وليس بصناعة الإنسان، وخدمة الطبقة الجديدة التى هى الطبقة الحاكمة، وحيث الحكم للأحزاب وليس للحكم الذاتى المحلى. والضرر فى حكم الأحزاب أن الأحزاب تهوى الشقاق، وتتلذذ بالدعاية عن نفسها، وتتجاهل رجل الشارع، ولا تنشد سوى الاستيلاء على السلطة.

هذا عن بحث أملان داتا، أما عن الأبحاث الأخرى فأعتقد أنها ليست إلا تنويعات وتفصيلات لأفكار هذا البحث. مثال ذلك بحث «هوك» بعنوان «ملامح التنمية والتقدم من وجهة نظر غاندية» جاء فيه أن التصنيع شرط ضرورى للتنمية ولكنه ليس شرطاً كافياً إذ لابد من الاهتمام بالزراعة، ولابد من إضافة البعد الخلقى والروحى حيث لا انفصال بين ما هو اقتصادى وما هو اخلاقى وروحى. وعدم الانفصال مردود إلى التراث الفلسفى الهندى الذى يوحد بين الثروة المادية والدين والأخلاق والتنوير الروحى.

بيد أن هذا التوحيد من شأنه أن يحد من التحديث ومن التكنولوجيا العالية فيقنع الإنسان بالصناعات الريفية، والاكتفاء بإشباع الحاجات الأساسية. ومن هنا سئل غاندى: هل أنت ضد الآلة؟

وكان جوابه: « كيف أكون كذلك وأنا أعلم أن جسدنا ليس إلا آلة، وليس المغزل اليدوى إلا آلة. وإنما أنا أعترض على الآلة الحديثة إذ هى ليست إلا وسيلة لركوب قوم رقاب آخرين فيركب أفراد من البشر رقاب الملايين. وأنا أضرب لذلك مثلاً «آلة الحياكة». فأنا ضد الآلية من جهة المبدأ، ولكن مع ذلك تبقى الآلة ضرورية إلى الحد الذى فيه لا تسيطر على الروح». ولهذا فعندما اخترع «سنجر» آلة الحياكة لزوجة غاندى بدافع الحب، قبل غاندى أن ينشئ مصنعاً لإنتاج هذه الآلة ولكنه اشترط الا يكون الربح هو الغاية من إنشاء المصنع. ذلك أن التكنولوجيا الحديثة قد دفعت عجلة الإنتاج والثروة إلا أن الإنسان لم يتحرر بل أصبح مستغلا (بفتح الغين). والإنسان هو علة هذا الاستغلال لأنه اخترع مع الآلة بنية مركزية ضخمة، ومن ثم هزم الإنسان ذاته. يقول

غاندى: « إن عصر الآلة ينشد تحويل الإنسان إلى آلة أما أنا فانشد إعادة الإنسان الذى تحول إلى آلة إلى حالته الأصلية»(٤). وعصر ما بعد الحداثة هو العصر الذى يعود فيه الإنسان إلى حالته الأصلية. ومن هنا يقال عن **غاندى** إنه بنى عصر ما بعد الحداثة. ولهذا يقول «**مولك راج آنان**» فى بحثه عن «غاندى وحضارة الآلة»: «إن الاحتفال بمرور مائة وخمسة وعشرين عاماً على مولد **غاندى** هو احتفال برفض حضارة الآلة».ويسايره فى ذلك الفيلسوف الهندى الماركسى «**مينون**» فى بحث بعنوان «الإنسان والآلة ومستقبل البشرية» إذ هو يرى أن كلاً من **غاندى** و**ماركس** قد أصاب فى فهم العلاقة بين الإنسان والآلة عندما تصور أن الآلة يجب أن تكون خادمة للإنسان وليست سيده، والآلة تكون هى السيد عندما تنفصل الثقافة عن الطبيعة، ذلك أن الطبيعة تقرب بين البشر. أما الثقافة عندما تنفصل عن الطبيعة فإنها تنشد تحكم أصحاب الملكية الخاصة فتباعد بين الإنسان وأخيه الإنسان، وتفرز مصطلحات معينة مثل «القوة هى الحق» و«الحق الإلهى للحاكم» و«ديموقراطية الملاك» و «حتمية اقتصاد السوق». وعندما تطعمت البشرية بهذه المصطلحات تأسست الشركات عابرة القوميات. ومن أجل أن تصبح هذه المصطلحات مؤثرة عاطفياً انشئت مؤسستان: إحداهما تدعو إلى حرية وسائل الإعلام والثانية تدعو إلى خلاص الأرواح، ومن ثم تحولت الحياة إلى سلعة تجارية، وهذه هى نتائج الرأسمالية. ولا خلاص من هذه النتائج إلا بتغيير العلاقة بين الآلة والإنسان بحيث تمتنع الآلة عن قهر الإنسان ومنعه من الإبداع ودفعه إلى الانتحار.

وإذا كانت هذه هى العلاقة الحميمة بين **غاندى** و**ماركس** فماذا كانت العلاقة بين **غاندى** والأحزاب الشيوعية؟

هذا السؤال طرحه «**أمبوديريباء**» فى بحث بعنوان «التكامل والتناقض بين الحركة الغاندية والحركة الشيوعية الهندية». يقول «إنه فى الوقت الذى أصبح فيه **غاندى** زعيماً سياسياً تكونت الجماعات الشيوعية فى بومباى وكلكتا وبنجاب ومدراس. وكانت العلاقة بينها وبين **غاندى** تترنح بين الحب والكراهية؛ الحب من حيث إن كلا منهما كان ينشد الاستقلال ومصلحة رجل الشارع. والكراهية من حيث إن **غاندى** لا يتسامح مع أى شكل من أشكال العنف حتى لو كان متجهاً نحو عدو قومى. ثم إن غاندى كان يريد التخلص من الحكام البريطانيين مع المحافظة على الطبقة الهندية الحاكمة. أما الشيوعيون فكان شعارهم «اللا عنف إذا كان ممكناً والعنف عند الضرورة». وضرورة العنف مناقضة لمبدأ **غاندى** «أهمسا» أى المقاومة السلمية أو اللا عنف. كما أنهم كانوا ينشدون التخلص من الحكام البريطانيين والطبقة الهندية الحاكمة فى وقت واحد.

والسؤال إذن:

لماذا لم يوحدّ **غاندى** بين الحكام البريطانيين والطبقة الهندية الحاكمة كما يوحدّ بينهما الشيوعيون الهنود؟

جواب هذا السؤال فى بحث **باندى** بعنوان «الحضارة الإنسانية الغاندية فى القرن الواحد والعشرين». يقول **غاندى** «إن الحكومة البريطانية فى الهند تشكل صراعاً بين الحضارة الحديثة التى هى مملكة الشيطان والحضارة القديمة التى هى مملكة الله»(٥). ويقول عن البرلمان البريطانى «إنه امرأة عاهرة بل امرأة عقيم». ومعنى ذلك أن ثمة تناقضا بين الحضارة الغربية الحديثة والحضارة الهندية القديمة. وهذا التناقض قد أوضحه «**دشراث سنج**» فى بحث بعنوان «مفهوم **غاندى** عن الحضارة الحقيقية» حيث يرى أن الحضارة الغربية الحديثة مادية لأنها تستعين

بقوانين المادة لاختراع أدوات التدمير. ولهذا فهى تمثل قوى الشر والظلام وتبشر بالعنف. أما الحضارة الهندية القديمة فهى روحية ومهتمة باكتشاف القوانين الروحية التي جوهرها القوة الإلهية، وتبشر باللاعنف ولاتتجاهل الثقافات الأخرى. وهنا يقول **غاندى** «إن دينى يمنعنى من التقليل من شأن الثقافات الأخرى أو تجاهلها... إننى أرغب فى أن تهب على بيتى ثقافات العالم من غير قيود، ولكنى أرفض أن تقتلعنى من جذورى إحدى هذه الثقافات»(٦). وعلى الرغم من هذا الرفض إلا أن **غاندى** يقول «ليس فى إمكان أية ثقافة أن تعيش إذا حاولت حذف الثقافات الأخرى»(٧). ذلك أن من سمات الحضارة الحقيقية أن تكون «الثقافات متكاملة» على حد تعبير الفيلسوف الهندى المعاصر «**رامشى سنج**».

وإذا كانت الحضارة الهندية القديمة تتسم بأنها حضارة روحانية فماذا تعنى الروحانية؟ الروحانية، عند **غاندى**، تعنى الروح، والروح هو ذلك الكائن الأخلاقى الذى يمد الجسد الإنسانى بالمعلومات، وهو غير قابل للفناء(٨). وبالتالى فإن التقدم الروحى هو الذى يفضى إلى تحقيق تلك الماهية التى لاتقبل الفناء(٩). وتأسيساً على ذلك فإن جميع الأنشطة - بما فيها النشاط العلمى - ينبغى أن تكون موجهة من قبل تقدم الروح. ومعنى ذلك أن **غاندى** يؤلف بين العلم والروحانية. العلم محكوم بالعقل والروحانية بالإيمان. ومن هنا يمكن تحديد «قيمة **غاندى** ومغزاها فى العالم المعاصر» وهو عنوان بحث «**بريتى سنها**» الذى يرى أن تعاليم **غاندى** هى التى فى إمكانها مواجهة الإرهاب الذى يرهب عالم اليوم. ويرى أيضاً أن الإرهاب قد تكون غايته نبيلة ولكن وسيلته العنف، ولهذا فهو مُدان. وكل هذه الـ «إيَّات» isms تنشد التغيير فى المحيط وليس فى المركز. والمركز هو الإنسان، وهو الغاية من الحياة الاقتصادية والاجتماعية. والأيديولوجيا الغاندية هى وحدها الكفيلة بمواجهة الإرهاب لأنها تثور السياسة بالأخلاق، وترفض الأصولية الدينية التى ملأت الدنيا بالدماء، وتدعو إلى انفتاح الأديان بعضها على بعض، إذ إن الأسماء المتباينة لله هى صفات متباينة ولكن الله واحد. يقول **غاندى** «إننى أحاول رؤية الله من خلال خدمة البشرية لأنى أعلم أن الله لا هو فى السماء ولا هو فى الأرض وإنما هو موجود فى داخل كل منا». وقد تصدر هذا القول برنامج الندوة. ومن شأن هذه العبارة أن تفضى إلى تبنى العلمانية، أى من شأنها أن يمتنع الفكر الدينى عن التشريع لما هو دنيوى. بيد أن هذه النتيجة لم يكن فى الإمكان إقرارها فى بحوث فلاسفة الهند وعلى الأخص فى بحث حاكم تريبورا بدعوى أن العلمانية من سمات الحضارة الغربية الحديثة.

وفى تقديرى أن إشكالية **غاندى** تقوم فى قناعته بأن ثمة علاقة جوهرية بين الحضارة الغربية والاستعمار. وحقيقة الأمر أن المسألة ليست كذلك. فالحضارة الغربية هى، فى حقيقتها، حضارة ذات طابع إنسانى لأنها قد اتخذت من العقل سلطاناً لايعلوه أى سلطان. ولا أدل على ذلك من أنها استطاعت هزيمة أية سلطة حاكمة غير مستنيرة على نحو ماحدث فى العصر الوسيط حيث تحالفت سلطة حاكمة متخلفة مع نظام إقطاعى. فقد بزغ عصر النهضة ومن بعده عصر التنوير وماتبعه من ثورة علمية وتكنولوجية. ومن ثم يمكن القول بأن الاستعمار الغربى سمة عرضية فى الحضارة الغربية. أما إقرار العلاقة الجوهرية بين الحضارة الغربية والاستعمار فمن شأنه أن يفضى إلى هذه الثنائية التى توهمها **غاندى** بين مملكة الشيطان وهى الحضارة الغربية ومملكة الله التى هى الحضارة الهندية القديمة. وهى ثنائية تذكرنى بثنائية «**سيد قطب**» بين مجتمع جاهلى ومجتمع إسلامى أو بين مادية وروحانية. ومن شأن هذه القسمة الثنائية أن تفرز أصولية دينية ترفض المجتمع المعاصر بما ينطوى عليه من انفجار معرفة وثورة كومبيوتر، وترى

من حقها قتل كل مَنْ ينحاز إلى الحضارة الغربية، ومن ثم تصبح السلطة العليا للإرهاب، ويصبح «رجل الشارع» محكوماً بهذه السلطة وموجهاً منها. ولهذا لم يستطع غاندى أن يفلت من النتيجة - المأساة لهذه القسمة الثنائية ومايترتب عليها من بزوغ أصولية دينية. فقد كان زعيمًا جماهيريًا بلامنازع ولكنه لم يعمل على تنوير الجماهير بل انساق وراء تراثها من غير نقد لما يحويه هذا التراث من خرافات ظنًا منه أن مقاومة الاستعمار لاتحتمل مثل هذا النقد. ولا أدل على ذلك من هذا الخطاب الذى أرسله غاندى إلى تولستوى فى أول أكتوبر ١٩٠٩ جاء فيه أنه قد وقع فى يد غاندى نسخة من رسالة أرسلها تولستوى إلى أحد الهندوس فى شأن الاضطرابات الحادثة فى الهند. وقد رغب هذا الهندوسى فى طبع ٢٠,٠٠٠ نسخة من هذه الرسالة بعد ترجمتها. وقد أراد غاندى أن يتأكد من تولستوى أن هذه النسخة مماثلة للأصل المفقود.

ثم استطرد غاندى قائلاً لتولستوى إنه (أى تولستوى) يريد إقناع القارئ بفساد الاعتقاد فى تناسخ الأرواح، وهو اعتقاء يدين به، الملايين فى الهند وفى الصين. ويطلب غاندى من تولستوى حذف هذه العبارة من الخطاب حتى يمكن توزيعه. وقد رد تولستوى على خطاب غاندى فى ٧ أكتوبر ١٩٠٩ يؤكد فيه أن رسالته إلى الهندوس هى رسالته ولكنه يمتنع عن حذف العبارة المطلوبة، ويترك لغاندى حرية التصرف(١٠).

ومع ذلك أطلق هندوسى ثلاث رصاصات على غاندى فخر على الأرض بعد الرصاصة الثالثة وسقط ميتًا فى ٣٠ يناير ١٩٤٨. وما زالت الدماء تسيل فى الهند برصاص الأصوليات الدينية التى تهيمن على الهند وعلى جارتها باكستان.

الهوامش

(١) انشىء «معهد غاندى للأبحاث» عام ١٩٦٠ ليكون همزة وصل بين الحركة الغاندية والعلوم الاجتماعية. وهو معهد مستقل وميزانية محدودة ومع ذلك فهو ذو سمعة دولية.

(٢) انشئت «اكاديمية راجندرا بروشاد فى ابريل ١٩٩٥ لإجراء أبحاث عن غاندى وعن راجندرا بروشاد الذى قال عنه غاندى «ليس ثمة غير إنسان واحد على الاقل لن يتردد فى شرب كاس السم عندما أسلمه إليه. إنه راجندرا بروشاد». وقد ادى هذا الزعيم دورًا هامًا فى تحرير الهند وفى المساهمة فى نشر افكار غاندى. ومن اهتمامات الاكاديمية إجراء ابحاث عن مشكلات التنمية الريفية وعن الهنود ذوى الأصل الهندى والذين يعيشون فى مختلف بلاد العالم.

(3) Collected Works of Mahatma Ghandhi, 1963, vol., P. 247.

(4) Collected Works, vol., Lxll, P. 142.

(5) Gandhi, Preface to Indian Home Rule, vol., P. 188.

(6) Hinj Swaraj, P. 57.

(7) Harijan, May 9, 1936.

(8) Harijan, March 11, 193

(9) Gandhi:, My Experiments with Truth, P. 270

(١٠) هذان الخطابان موجودان فى متحف تولستوى بموسكو.

محمود أمين العالم

عبدالرحمن بدوى... ذلك المجهول!

فى نهاية مقال الصديق العزيز الدكتور مراد وهبه بعنوان «رؤيتى لعبد الرحمن بدوى» فى العدد الماضى من «إبداع» [أكتوبر ١٩٩٥] يتساءل د. مراد: لماذا توقف كل من بدوى و هيدجر عن استكمال بنائه الفلسفى؟ يجيب على تساؤله هذا بتساؤل آخر: هل السبب فى الأساس؟ وتساؤله الثانى - فى الحقيقة - ليس تساؤلا، بقدر ماهو تأكيد للإجابة التى جاءت فى متن مقاله نفسه فى قوله «ولكن بعد انتحار هتلر، لم يستكمل كل منهما (يقصد هيدجر و بدوى) مذهبه الفلسفى» وعلى هذا فالأساس الذى توقف بسببه كل من بدوى و هيدجر عن استكمال كل منهما لبنائه الفلسفى - فى رأى د. مراد - هو انتحار هتلر، انتحر هتلر جسديا، فانتحرا هما فلسفيا! أو بتعبير أدق، الأساس هو نازيتهما المنتحرة بانتحار هتلر، ففلسفتهما هى فلسفة تتجسد فيها «آراء النازية» كما يقول د. مراد فى مقاله.

ونعود إلى بداية المقال الذى يرصد فيه د. مراد العلاقة بين بدوى و هتلر. فعندما مات هتلر، دخل بدوى على طلبته فى قسم الفلسفة بكلية الآداب وكان من بينهم آنذاك مراد وهبه، لابسًا رابطة عنق سوداء، وعندما سُئل عن سبب ذلك قال: لأنى حزين على وفاة هتلر. ويواصل د. مراد بعد ذلك توثيق ذلك سياسيا وفكريا، بإشارته إلى عضوية بدوى فيما بين عامىْ ١٩٣٨ - ١٩٤٠ فى حزب مصر الفتاة، ورئاسته لمكتب الشئون الخارجية بالحزب، ويسوق فقرات من بعض مقالات لبدوى تكشف عن نزعته النازية آنذاك وتمجيده لهتلر، ودعوته الدول الصغرى إلى أن «تخطب وده وتنشد صداقته بل حمايته ووصايته كى تطمئن إلى

الحياة والبقاء إلى جواره». وإلى جانب ذلك، يشير د. مراد إلى أن أول كتاب أصدره بدوى عام ١٩٣٨ هو كتاب عن الفيلسوف الألمانى نيتشه، متخذًا من ذلك دليلا على انتهاء بدوى الفكرى إلى النازية، لما فى فلسفة نيتشه من دعوة إلى تمجيد الفردية المتميزة والقوة المسيطرة وهذا الكتاب هو أول كتاب فى سلسلة يصدرها بدوى بعنوان «خلاصة الفكر الأوروبى» ومعنى هذا ـ كما يقول د. مراد «أن بدوى لا ينتقى من منتجات العقل الأوروبى إلا ما يتفق ومتطلبات النازية من تمجيد ـ للفرد القائد والمجموع الخاضع».

والواقع أن قصة عبد الرحمن بدوى مع حزب مصر الفتاة، وقصة هذا الحزب مع النازية فى أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات قصة معروفة. ولقد سبق أن عرضتها بتفصيل فى مقال قديم لى فى مجلة الهلال الشهرية عام ١٩٨٩ وأعدت نشرها فى كتاب لى بعنوان «مفاهيم وقضايا إشكالية». على أن الوقوف عند هذه القصة أو القضية فى تضاريسها الخارجية ـ كما فعل د. مراد ـ لا يكفى لتفسير دلالتها، وإنما لابد من وضعها فى سياقها الموضوعى التاريخى، وتفسيرها بمقتضى هذا السياق.

ففى أواخر الثلاثينيات ومنتصف الأربعينيات احتدم الصراع الوطنى فى مصر ضد الاحتلال العسكرى البريطانى فضلا عن الفساد والتخلف، واختلفت المواقف داخل هذا الصراع. كان هناك ـ دون الدخول فى تفاصيل تاريخية وفكرية عديدة ـ الموقف المهادن المتواطئ، والموقف الوطنى العاطفى، والموقف الوطنى الثورى. وداخل إطار الموقف الوطنى العاطفى كان هناك تيار يرى فى النظام النازى النظام النموذجى الذى يتيح التمثل به والتحالف معه، مواجهة الاحتلال البريطانى، وإمكانية التحرر منه، وإقامة دولة مصرية مستقلة قوية تتجاوز تخلفها وتبعيتها وإن كان هناك من يسعى للتحالف مع النظام النازى لأسباب أخرى تتعلق بمصالح خاصة وكان هذا هو مسعى السراى الملكية آنذاك.

ولم يكن موقف القوى الوطنية العاطفية من النظام النازى مقصورًا على مصر وحدها، بل نجد تجلياته عند بعض القوى الوطنية فى العراق وفلسطين وعندما انفجرت الحرب العالمية الثانية بين الحلفاء وألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية، وبخاصة عندما أخذ الجيش الألمانى بقيادة روميل يزحف فى اتجاه مصر، سمعنا فى الشارع المصرى هتاف «إلى الأمام ياروميل»! فلقد ساد وهم شعبى آنذاك بأن هزيمة الإنجليز على أيدى الجيش الألمانى سوف تفضى إلى استقلال مصر وتحررها من الاحتلال الإنجليزى وخاصة أن الجيش الألمانى فى السنوات الأولى من هذه الحرب العالمية، اكتسب ملامح أسطورية بتكنيكاته واجتياحاته العسكرية الخاطفة.

ولعلى أذكر فى هذه الأيام، أننى اجتمعت ببعض شباب كانوا يسعون لتجديد الحزب الوطنى القديم، فكان من بين الاقتراحات المقدمة اقتراح بتسمية الحزب بحزب «البازى»! نسبة إلى الطائر المعروف، ولكنها نسبة كان المقصود بها الانتماء إلى الحركة النازية دون إدراك بأن كلمة النازية إنما هى مجرد الحروف الأولى للحزب الاشتراكى الوطنى الألمانى!

كان عبد الرحمن بدوى الشاب آنذاك جزءا من هذه الحركة الوطنية العاطفية مع أسماء أخرى لاشك فى قيمتها الوطنية الديمقراطية فى تاريخنا المعاصر، أكتفى بأن أذكر من بينها اسم فتحى رضوان الذى كتب حينذاك كتابا عن موسولينى!

إنها إذن مرحلة فى حياة عبد الرحمن بدوى بل فى تاريخنا الحديث غير منعزلة عن واقع مصر السياسى والاجتماعى والصراع العالمى المحتدم آنذاك. وكان التوجه الفكرى لعبد الرحمن بدوى فى هذه المرحلة توجها وطنيا عاطفيا شوفينيا ذا طبيعة بورجوازية صغيرة مغامرة وكان يعبر عن ظاهرة لها جذورها الموضوعية تعبيرًا يغلب عليه الطابع المثالى الذاتى.

على أنها مرحلة فى حياة عبد الرحمن بدوى وفكره، من التعسف الوقوف عندها وحدها، وخاصة إذا لاحظنا أن عنوان مقال د. مراد ليس مقصورًا على مرحلة من مراحل حياة عبد الرحمن بدوى بل يعبر عن «رؤية» عامة لعبد الرحمن بدوى! وفضلا عن هذا، فإن تفسير فكر بدوى آنذاك تفسيرا سياسيًا خالصا، لايتيح الفهم الصحيح لحقيقة هذا الفكر.

فإذا تأملنا ما جاء فى كتاب عبد الرحمن بدوى المبكر عن نيتشه ـ الذى صدر عام ١٩٣٩ ـ حتى فى حدود الفقرات التى ساقها د. مراد، لوجدنا أن تعلقه بالنازية، بل تعلقه بفكر نيتشه والفلسفة الألمانية المثالية عامة آنذاك، يكاد يتضمن ـ رغم مسحته المثالية المغالية ـ تطلعا إلى التحرر والتنوير والتفتح الفردى الذى يتجاوز القيود والحدود السائدة، بما قد يلتقى ـ بشكل أو بآخر ـ ببعض عناصر التنوير التى يدعو إليها د. مراد نفسه! يقول بدوى فى مقدمة كتابه عن نيتشه «ليس من شك أن هذا الوطن فى أشد الحاجة إلى ثورة روحية كى يضع مكانها نظرة أخرى» ويقول «إنه إذ يقدم فى هذه السلسلة خلاصة الفكر الأوروبى لأبناء الجيل فمن أجل أن يعلمهم كيف يفكر هذا الفكر ويبدع، وكيف يبدد ما قدس من أوهام، بهدف إحداث هزة قادرة وحدها على انتشال أبناء هذا الجيل من ظلمة الهوة إلى نور الفكر الحر، فيفكروا فيما فكر فيه العقل الأوروبى ويتأملوا فى المشاكل التى أثار، والحلول التى قدم بشرط ألا يتوهموا أن ثمة حلولا جاهزة ليس عليهم إلا أن يقلدوها ويحتذوها».

لن أضيف فقرات أخرى من كتاب نيتشه وما أكثرها، مكتفيًا بهذه الفقرات التى اختارها د. مراد نفسه. وأتساءل: ألا نكاد نجد فى هذه الفقرات أصداء من فكر طه حسين فى مستقبل الثقافة مثلا ـ الذى صدر فى الفترة نفسها ـ بل ومن الفكر التنويرى عامة؟!

لست أحاول أن أخلط الأوراق أو أطمس حقيقة موقف بدوى من الحركة النازية آنذاك أو أبررها وإنما أريد أن أتأمل مع د. مراد ماوراء هذه الكلمات، بل ماوراء التعلق الأول بالنازية، و بنيتشه، فضلا عن أننى لست ممن يقصرون تفسير فلسفة نيتشه على التوظيف النازى لها، ففى رأيى أنها أبعد وأعمق من آلية هذا التوظيف وحده دون أن أتغافل عن أيديلوجيتها المثالية الاستعلائية.

أردت أن أقول للدكتور العزيز مراد، إن بعض أبناء جيل هذه المرحلة من تاريخ مصر، كانوا يتطلعون إلى ثورة روحية فى مواجهة التحديث الرأسمالى الآلى المفروض بحد السلاح والاحتلال والاستبداد والفساد والإفساد على وطنهم. كانوا يبحثون عن صياغة وتحديد لمعالم ذاتيتهم وهويتهم العميقة الخاصة وقد اتخذ هذا البحث اتجاها وطنيا مثاليا استعلائيا فى حركة مصر الفتاة من ناحية، كما اتخذ اتجاها أصوليا سلفيا فى حركة الإخوان المسلمين من ناحية أخرى وكلتا الحركتين افتقد الرؤية الموضوعية للواقع. ولهذا كان من الطبيعى أن تندمج هاتان الحركتان وتتوحدا فى تلك المرحلة من تاريخ مصر، كما تندمج أو تتقارب تقاربا حميما فى صورتها المعاصرة (حزب العمل وحركة الإخوان والحركة الأصولية السلفية) فى أيامنا هذه، مع اختلاف الظروف والدوافع والأساليب.

وما كان من الممكن لعبد الرحمن بدوى أن يجد تحرره وانطلاقه فى الاتجاه الأصولى السلفى، ولهذا كانت قطيعته السياسية بعد ذلك مع حزب مصر الفتاة، مما يؤكد أن هدفه الحقيقى كان التحرر الروحى الذاتى، وتجاوز الأوهام السائدة الجامدة، والارتباط بمستجدات العقل الأوروبى ومغامراته الفكرية والروحية وهكذا كان اكتشافه لفكره الخاص فى إطار الفلسفه الوجودية فى تجليها الألمانى، وحرصه على تنمية هذه الفلسفة الوجودية تنمية ذاتية داخل تراثه العربى الإسلامى، واتخاذها منطلقا إنسانيا تنويريا. ولعل ما يدعم هذا، مايقوله هو فى تصديره العام لكتابه «من تاريخ الإلحاد فى الإسلام». فهو يعرض لنزعة التنوير التى نشأت فى العالم العربى الإسلامى نتيجة - كما يقول - لانتشار الثقافة اليونانية، بل يربط نزعة التنوير فى الحضارة العربية الإسلامية بنزعة التنوير اليونانية عند السوفسطائيين ونزعة التنوير فى القرن الثامن عشر، ويبرز أن نزعة التنوير فى التراث العربى الإسلامى كانت تتصف أساسا بطلب الحرية، [من تاريخ الإلحاد فى الإسلام - التصدير العام].

ولهذا أخشى أن يكون د. مراد قد قام بعملية تقليص للوجودية وجعلها مرادفة للنازية، لأن هيدجر الوجودى الأكبر ارتبط بالنظام النازى! على أننا مهما اختلفنا مع الفلسفة الوجودية وخاصة فى تجليها عند هيدجر فمن التعسف أن نجعلها مرادفة للنازية، وإلا تجاهلنا بهذا مفهوم الحرية الفردية الذى تقوم عليه هذه الفلسفة سواء عند كيركجارد أو هيدجر أو مارسيل أو سارتر فالإنسان فى الوجودية محكوم عليه بالحرية كما يقال، بصرف النظر عن المفهوم المثالى المطلق للحرية فى هذه الفلسفة، والواقع أن قضية علاقة هيدجر بالنازية قضية ملتبسة ولكن من التبسيط كذلك هذا الترادف الآلى بين وجودية هيدجر وعلاقته بالنظام النازى وكذلك الأمر بالنسبة لعبد الرحمن بدوى فالعرض السريع الذى قام به د. مراد لفلسفة بدوى فى كتابيه «مشكلة الموت فى الفلسفة الوجودية» و «الزمان الوجودى» لا يخفى ما فى هذين الكتابين من دعوة حارة للفردية والشخصية الإنسانية وللحرية الإنسانية عامة فى أقصى صورها المثالية الإطلاقية، لعلنا نختلف مع دلالة هذه المفاهيم فى فلسفة بدوى، بل قد نجد فى الدعوة إلى الفردية المطلقة ما يشير إلى التراث النازى السياسى الاستعلائى، ولكن

هذه المفاهيم هى أسس فلسفة وجودية اجتهد عبد الرحمن بدوى اجتهادًا إبداعيا خاصا فى تنميتها بهدف تحقيق حلمه الأكبر فى إقامة فلسفة جديدة ذات خصوصية عربية ولعلنا نتبين هذا فى محاولته كشف جذور الفلسفة الوجودية فى تراثنا الصوفى والإشراقى، وهو موضوع كتابه «الإنسانية الوجودية فى الفكر العربى»، كما نتبينه فى المقدمة التى كتبها لكتاب «الإشارات الإلهية» لأبى حيان التوحيدى [الذى صدر عام ١٩٥٠] والذى حاول فى مقدمته أن يبين أزمة الاغتراب الوجودى عند كل من كافكا والتوحيدى، هذا إلى جانب كتابه «من تاريخ الإلحاد فى الإسلام» الذى صدر عام ١٩٤٥ وغير ذلك.

إن وجودية عبد الرحمن بدوى، وإن تكن ذات أصول فى تجربته الأولى التى ارتبط فيها سياسيا بالفكر النازى، ليست دليلا على استمرار هذا الفكر النازى فى فكره الوجودى بل لعلها تكون منطلقةً لاكتشاف طريقه الفلسفى الخاص الذى له بغير شك جذور أوروبية، ولكنه استطاع أن يضيف إليها وأن يمتد بها إلى جذور تراثية عربية إسلامية أشد عمقًا. وفضلا عن هذا كله، فإن عبد الرحمن بدوى لم يتوقف عن بناء فلسفته الوجودية بعد انتحار هتلر كما يقول د. مراد، بل استمر فى عملية البناء هذه فى بعض دراساته، ومن بينها كتابه «الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى» الذى صدر عام ١٩٤٧. بل لعلنا نتبين استمرار اختياره الفلسفى الوجودى فيما يترجم ويؤلف ويحقق من كتب وخاصة عنايته الشديدة بالجانب الصوفى الإشراقى والأفلوطينى فى تراثنا الفلسفى القديم فضلا عن التيارات الوجودية فى الفكر الأوروبى الحديث. وكذلك الأمر بالنسبة إلى هيدجر الذى لم تتوقف كتاباته الوجودية ونشاطه الفكرى الوجودى بعد انتحار هتلر وسقوط النازية.

والواقع أنه قد يكون من التعسف تقييم فكر عبد الرحمن بدوى على نحو نسقى مغلق رغم اتساقه العام. فلقد تطورت بعض أفكاره بين مرحلة وأخرى. ففى مقدمة كتابه المبكر الذى صدر عام ١٩٤٠ «التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية» - على سبيل المثال - يذهب إلى القول بأن «الروح الإسلامية منافية بطبيعتها للفلسفة على عكس الروح اليونانية» لماذا؟ لأن «الروح اليونانية تمتاز بالذاتية اى بشعور الذات الفردية بكيانها واستقلالها عن غيرها من الذوات (...) بينما الروح الإسلامية تنكر الذاتية أشد الإنكار، وإنكار الذاتية يتنافى مع إيجاد المذاهب الفلسفية كل المنافاة». ثم لا نلبث أن نجد فى كتابيه «فى تاريخ الإلحاد فى الإسلام» و «الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى» مايناقض هذا الزعم المبكر، كما نتبين فى العديد من كتاباته بروزًا متوترًا للذاتية فى بعض تيارات فلسفية عربية وإسلامية أخرى بل لعل محاولته هو نفسه - ابن التراث العربى الإسلامى - لإقامة بناء فلسفى وجودى تدحض عمليا هذا الزعم.

لهذا كله لا سبيل إلى القول - مع د. مراد - أن عبد الرحمن بدوى قد توقف عن استكمال بنائه الفلسفى بعد انتحار هتلر، وإنما واصل هذا البناء فى إطار الفلسفة الوجودية محاولا تاصيلها تاصيلا تراثيا، ودن أن يعنى هذا انتهاء وجوديته بالضرورة إلى الفكر

النازى. وقد أتفق مع د. مراد - جزئيا - فى أن ماكتبه فى الوجودية بعد رسالته «الزمان الوجودى» التى نشرها عام ١٩٤٥، لم يرتفع إلى المستوى الإبداعى لهذه الرسالة، وإنما كان أقرب إلى مواصلة التأصيل والتعميق والدراسة، وبهذا المعنى يمكن القول بتوقف المشروع الوجودى إبداعيًا وإن لم تتوقف الرؤية الفلسفية الوجودية العامة عند عبد الرحمن بدوى. ما احرص على تأكيده هو أن هذا لا يفسر بانتحار هتلر وبسقوط النظام النازى، وإنما بمجمل الأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية التى اخذت تسود بعد نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ وقد لا أملك أن أضيف جديدا إلى ما سبق أن كتبته بهذا الصدد فى مقالى القديم عن عبد الرحمن بدوى الذى أشرت إليه من قبل، ولهذا حسبى أن انقل بعض فقرات منه لا تزال تصلح فى تقديرى للإجابة على سؤال د. مراد الذى عرضنا له فى بداية هذا المقال.

إن فلسفة عبد الرحمن بدوى الوجودية منذ أواخر الثلاثينيات لم تكن مجرد صدى لثقافته الفلسفية وتأثره بالفلسفة الألمانية المثالية، بل كانت كذلك تعبيرا عن خبرة فكرية وسياسية حية غير منبتة عن بعض الظواهر فى المجتمع المصرى آنذاك. وفى تقديرى - وقد أكون مخطئا - أن هزيمة النازية والفاشية عام ١٩٤٥، واحتدام الصراع الوطنى والاجتماعى فى مصر، وخاصة عام ١٩٤٦ الذى تشكلت فيه اللجنة الوطنية للطلبة والعمال، وضعت برنامجا شاملا للتحرر الوطنى والاستقلال الاقتصادى ثم قيام ثورة يوليه وبروز مشروعها التحررى التقدمى القومى - إلى غير ذلك من العناصر والعوامل، قد أسهمت فى خلخلة الركائن الفكرية والموضوعية والاجتماعية لإمكانية تنمية المشروع الفلسفى الوجودى الذى بشر به عبد الرحمن بدوى فى رسالتيه: «مشكلة الموت» و «الزمان الوجودى»(...).

«وهكذا توقف المشروع الوجودى لعبد الرحمن بدوى، لا لتوقف قدراته الإبداعية الفلسفية وإنما لتغير الأوضاع السياسية والاجتماعية والموضوعية عامة من حوله. فلم يعد هناك مجال لتنمية هذا الفكر المثالى الذاتى الفردى المحض الذى يقوم على الانفصال المطلق بين الذوات الإنسانية، وعلى مفهوم مجرد للاختيار وللإمكانية وللحرية وللزمان وللعدم خال من أى دلالة اجتماعية أو تاريخية. (...) لهذا كان من الطبيعى أن يتوقف عبد الرحمن بدوى عن استكمال مشروعه الوجودى وإن لم يتوقف عن التمسك بالوجودية فلسفة له بل أكاد أقول لقد توقف المشروع الوجودى فى الفكر الفلسفى المعاصر فى العالم عامة، وإن بقيت له تجليات مختلفة فى بعض الظواهر الفكرية والأدبية (...) وكان من الطبيعى أن يكرس عبد الرحمن بدوى طاقاته الإبداعية فى مجال الدراسات والتحقيقات والترجمات التى يقدم بها للثقافة العربية أجل الخدمات وخاصة فيما يتعلق بالتراث العربى الإسلامى فى الفلسفة» .

مفاهيم وقضايا إشكالية: دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ صـ ١٨٥ - ١٨٦].

خلاصة الأمر، أنه مع احترامى لاجتهاد الصديق العزيز الدكتور مراد وهبه فى «رؤيته» لعبد الرحمن بدوى، فإننى أرى أنه قد يكون من التعسف أن تقف هذه

الرؤية عند حدود ارتباط عبد الرحمن بدوى السياسى والأيديولوجى فى مطلع شبابه فى إطار انتسابه لحزب مصر الفتاة، وأن تفسر هذه الرؤية اختياره للفلسفة الوجودية وإبداعه فيها بانتهاء المشروع النازى كما تفسر توقفه عن استكمال بنائه الفلسفى بسقوط هذا المشروع على حين تغفل هذه «الرؤية» ما أضافه عبد الرحمن بدوى - حتى فى إطار فلسفته الوجودية التى نختلف أو نتفق معها - من منجزات بالغة الغنى والعمق فى مجال الفلسفة عامة، والتراث الفلسفى العربى الإسلامى خاصة، إبداعا ودراسة وتحقيقا وترجمة، فضلا عن تفانيه وانقطاعه شبه الصوفى لهذه المهمة العلمية الجليلة النبيلة!؟

إن عبد الرحمن بدوى ظاهرة فكرية وعلمية بارزة نادرة فى ثقافتنا العربية المعاصرة، معها اختلفنا أو اتفقنا فى تقييم المكتبة الفلسفية الزاخرة التى أضافها ولايزال يضيفها وهو فى الثمانين من عمره إلى المكتبة الفلسفية العربية والعالمية.

ومع ذلك - للأسف - لايزال عبد الرحمن بدوى - هذا الفيلسوف المؤسسة - مجهولا أو بالأحرى متجاهلاً كلما انعقدت سوق الجوائز التقديرية أو الندوات والمؤتمرات الفكرية؟!.



أحمد عبدالحليم عطية

رؤيتى لرؤيته كيف نظر مراد وهبة إلى عبدالرحمن بدوى؟!

يمثل عبدالرحمن بدوى قيمة كبيرة فى الفلسفة العربية المعاصرة كذلك لايمكن أن ننكر أهمية مراد وهبة ودوره النقدى المتميز فى الكتابة والمتابعة الفلسفية الواعية، ومن هنا تأتى أهمية ما كتب الثانى عن الأول، فهى ليست من الكتابة التى تكتب وتنشر وتقرأ وتنسى، و«تمر مرور الكرام». فبقدر ما هى شهادة من وهبة على بدوى، فهى أيضًا شهادة على وهبة وعلى العصر الذى يعيش فيه والجيل الذى ينتمى إليه. ومن هذه النقطة ستكون رؤيتى لهذا المقال.

لقد أسس وهبة رؤيته على التعامل المباشر مع بدوى، فهو يخبرنا أنه تتلمذ عليه وانطلق من واقعة شخصية فى الحكم عليه، يقول «إنه بعد انتحار هتلر فى ٣٠ أبريل لمح بدوى يرتدى رابطة عنق سوداء. وحين سألناه عن السبب.. هكذا يكتب وهبة «قال بدوى لأنى حزين على هتلر ... فما العلاقة بين بدوى وهتلر؟!. هكذا يسأل وهبة وهكذا يؤسس رؤيته على واقعة شخصية، لقد استعار رابطة عنق بدوى وأمسك بها حتى كاد أن يخنق بها أفكار بدوى فى محاولته اختزال ما قدمه بدوى من مؤلفات وترجمات وتحقيقات إلى نزعته الوجودية فقط وبإرجاع هذه الوجودية إلى النازية. ويكون سؤاله الأساسى إذن إلى أى حد تجسدت آراء النازية فى أعمال بدوى الفلسفية؟

إن د. وهبة يقدم لنا سؤالا انتقائيًا يتعمد فيه اختزال أعمال بدوى ليس إلى كتاباته الوجودية فقط بل إلى عملين فقط منها، فأعمال بدوى التى يقصدها ليست ترجماته ولا تحقيقاته، ولا مؤلفات بل يقصد العملين المبكرين عن «مشكلة الموت فى الفلسفة الوجودية»

و«الزمـان الوجـودى» وليس فى ذهنه حين يتـحـدث عن وجودية بدوى إلا فلسـفـة نيـتـشـة وهيـدجـر لكن لماذا يشير وهبة إلى نيتشة وهيدجر فقط؟ لأن نيتشة بداية سلسلة أصـدرهـا بدوى عن «خـلاصـة الفكر الأوربى» وهـى سلسلة تدعم مـوقف بدوى الوجـودى - النازى من خلال رؤية وهبة.. والانتقائية هنا هـى الوقوف عند دراسته لنيتشة دون بقية كتابات السلسلة التى تدور حول افلاطون وارسطو وشوبنهور. والشىء نفسه مع هيدجر مما دعا يوسف مراد إلى ان يكتب نقدًا لاذعًا بمناسبة ظهور كتاب الزمان الوجودى يتهم فيه صاحبه بنقل ثلاثين صفحة من عمل هيدجر «الوجود والزمان» ومراد وهبة «يسرب» لنا هذه المعلومة بشكل محايد، مما يجعلنى اتساءل لماذا يشير إلى كتابة يوسف مراد عن العمل ويهمل ما كتبه طه حسين عن «الزمان الوجودى» فى الكاتب المصرى؟!

والحـقـيـقـة أن القول بوجـودية بدوى والتى لاتعنى نازيته بأية حال من الأحوال فى حاجة إلى تحليل دقيق حتى ولوكان القائل بذلك بدوى نفسه، فمشروع بدوى الذى أشرت إليه فى بداية هذه الرؤية وهو مشروع ضخم يسعى لدراسة التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية وإعادة تحقيق الترجمات العربية القديمة للنصوص اليـونانيـة خـاصـة نصـوص افـلاطون وارسطو والافلاطونية المحدثة وهدفه هو «روح الحضارة العربية بالتاكيد على نزعتها الإنسانية وهو مشروع مستمر يظهر فى التـسـعـينات بصـورة جـديدة هى نقـد أصـول الاسـتـشـراق. ويبـدو أن هذا النقد يزعج عـارفى بدوى الذين يقـفـون بالمفكر عند «تاريخ الإلحـاد فى الإسـلام» وهو فى الحقيقة ترجمة ومتابعة للكتابات الاستشراقية يجب الا يتحول بدوى عنها

أما الزعم بنازيته الذى ينطلق من واقعة ارتدائه رابطة عنق سوداء حزنًا على هتلر، تلك الواقعة التى حدثت منذ اكثر من خمسين عامًا.. فـهو امر يحتاج إلى وقفة وانا هنا لا اشكك فى واقـعـة ارتداء بدوى رابطة العنق السوداء، ولا فى حزنه، ولكننى اتساءل فقط الا يمكن أن يكون حزن بدوى لسبب اخر أو أن يكون التاريخ مـثلا هو ١٤ سـبـتـمـبـر ١٩٤٤ بعد انتـحـار صـديقـه العـزيز المستشرق بول كراوس؟! هذه مسألة تحتاج إلى تدقيق وتحتاج أيضًا اكثر من شهادة وهنا فانا ادعو كلاً من: الدكتور انور عبدالملك والأستاذ إسماعيل المهدوى والأستاذ العالم للإدلاء بشهادتهم فى هذه المسالة

لقد كتـبت وكتب غـيرى مـوضـحـين أن الوجـودية لا تشغل فى فكر اكبر دعاتها فى العربية إلا حيزًا قليلاً - وربما نستطيع ويستطيع غيرنا ان يؤكد عدم صحة هذا الزعم - فإسـهـام بدوى يتجه صـوب الفلسفة العربية والتـراث الإسـلامى وروح الحـضـارة العـربيـة وأكـبـر انشـغـاله بدراسـة «التـراث اليـونانى فى الحـضـارة الإسـلامـيـة» والوجـودية مـا هى إلا وسـيلة ودورهـا عنده شبيه بالعناصر الافلوطنية فى تراثنا الفلسفى القديم. وما كتبه بدوى فى الفلسفة اليونانية القديمة والمغربية الوسيطة والإسلامية، يفوق ما كتبه عن الوجودية لا من حيث الكم فقط بل من حيث الاهتمام. فكيف يسوغ لنا أن ننطلق من وجوديته حتى وإن صحت إلى القول بنازيته؟ هذا هو السـؤال الهـام الذى تهـمنا مناقـشـتـه وتلك هى الدعوى التى يسعى وهبة لتاكيدها. ويجد من الشـواهد

مـا يدعم هذا الموقف. فـمـا هى شـواهد وهبة على نازية بدوى؟ هل رابطة عنقـه السـوداء. أو مـقـالات بدوى فى جريدة مصـر الفتاة باعتباره مسؤول العلاقات الخارجية بالحزب فى الفترة من ١٩٣٨ ـ ١٩٤٠؟! وهى مقالات قد اكتشفناها وجمعنا وعرضنا لها من قبل وأرسلنا منها نسخة للدكتور وهبة.

أظن أن انتماء بدوى السياسى فى هذه الفترة المبكرة وانتسابه إلى مصـر الفـتـاة يرجع إلى عوامل سياسـيـة تتعلق أكثر ماتتعلق بوضع مصـر السياسى وعـلاقاته الخارجية أكثر ما تتعلق باتجاهه الفكرى، فـالفيلسـوف الذى كـتب وترجم هذه الدراسـات وهو ابن العـشـرين ١٩٣٨ (وبدوى مـولود فى فـبراير ١٩١٧) ينتمى لطبـقـة أصـحـاب الأراضـى، وكـان يمثل قطاعـا عـريضًـا من الشـبـاب المصـرى الذى يواجـه قـوة المحتل الإنجليـزى ويرفض احتلاله وسياسته فى مـصـر باللجوء إلى قوة أخرى ناشئة وهو فى هذا لايختلف عن الذين يلجأون إلى مؤسسات عربية يمينية معروفة لتأسيس نشاط فكرى وفلسفى تقدمى باسم الشعوب النامية فى آسيا وأفريقيا.

يتبـقى إذن مناقشة الاستشـهـادات التى قدمـهـا لنا مـراد وهبة من مـقـالات بدوى سـالفـة الذكر التى تشـيد بهـتلر، حيث نجد دعوة بدوى فى كـتـبـه عن «مـصـيـر تشيكوسلوفاكيا هل يكون كمصير النمسا» ما هى إلا كـتـابة حـزبـيـة ضـد الأحـزاب الأخـرى التى تؤيد الملك والإنجليز وتشيد بحزب مصر الفتاة» فالسياق هنا يأتى عبر الصراع السياسى الحزبى فى مصر فى هذه الفترة المبكرة من تاريخنا.. ومن يتابع هذه الاستشـهـادات يرى بدوى يترجم فيه عن دوائر السياسة الغربية، فقد أشار إلى أنه بصدد الكتابة عن المذاهب السياسية (والترجمة عنها) مثل النازية والفاشستية والشيوعية أى أن موقفه هنا هو موقف تنظيمى وتثقيفى لأعضاء حزبه الذى انقطع عنه كليـة بعـد ١٩٤٠ واتجـه إلى الاهتـمـام بأبحـاثه الأكاديمية. هذا التحول هو الذى قاد خطاه تدريجيًا من مـصـر الفـتـاة إلى أن يكون عـضـوًا بلجنة الحـريات فى دسـتـور ١٩٥٦، وتلك الواقـعـة التى لم يشـر إليـهـا وهبة إطلاقًا، ودعوة بدوى للحريات كانت ضمن أسباب أخرى وراء منفـاه الاخـتـيـارى فى باريس بعـد تعنت عـدد من الحكومات العربية معه، والسؤال الآن موجه إلى وهبة وجيله وجيلنا أيضًا هل هذا هو وقت محاكمة بدوى، أم أنه وقت المطالبة بعودته من منفاه الاختيارى ليواصل إبداعه فى وطنه بعد أن طالت غيبته فى الخارج؟ إن احترام الإبداع يحتم علينا دعوة بدوى وتكريمه وإقامة مؤتمر أوندوة موسعة حول الفكر العربى المعاصر ورواده وفى مقدمته وفى الصدارة منه بدوى وتلك مهمة وزارة الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة بمصر.

جائزة نوبل لهذا العام
تتويج للطيبة والبساطة

فاز الشاعر الأيرلندي «شيموس هيني» بجائزة نوبل عن هذا العام، وقبل عامين كان قد فاز بها الشاعر «ديريك والكوت» لتكون الجائزة قد ذهبت إلى الشعر مرتين خلال ثلاث سنوات، وليست جائزة نوبل ـ ولا أية جائزة عالمية أخرى ـ بالمعيار الذي يمكن أن نقيس به قيمة الشعر في حياتنا المعاصرة كما يستشعرها المثقفون وينشدها البشر الآن في كل مكان، ولكنها في الوقت نفسه ليست بالواقعة التي يمكن إغفال دلالتها على حاجة الناس إلى الشعر عامة، والشعر الدافئ البسيط الذي يلمس الوجدان ويثرى النفس ويهز الروح بلا تعقيد وافتعال، وبلا استعلاء وتنكر لحاجة الإنسان إلى الجمال الذي يستمد عمقه من بساطته وشموخه من تواضعه. وهذا هو ما نجح فيه كل من «والكوت» و«هيني».

وفي الصفحات التالية ملف شامل عن الشاعر الأيرلندي «شيموس هيني» قد يعين القارئ العربي على معرفة هذا الشاعر الذي لم يترجم له من قبل شيء يذكر إلى العربية، وعلى معرفة شعره في رؤاه الإنسانية وملامح بنيته الفنية، على النحو الذي قدمته به د. **فاطمة موسى**، أما موقع «هيني» في إطار الأدب الأيرلندي عامة، وفي سياق الحركة الشعرية الأيرلندية المعاصرة خاصة، فهو ماحاولته د/ سمية رمضان، وأخيراً يجد القارئ في مقال د/ أحمد هلال سيرة عامة لحياة الشاعر واستعراضا لكفاحه القومي كما تجلى في شعره.

أما الكتب التي أصدرها الشاعر، فنقدم هنا ثبتا بها يشتمل على الدواوين الشعرية والكتب النثرية : ـ

أولا: الشعر :

- إحدى عشر قصيدة (١٩٦٥) Eleven Poems -
- وفاة رجل الطبيعة (١٩٦٦) . Death of Naturalist -

وقد حاز هذا الديوان على جائزة سومرست موم وجائزة شولومندلي/ Cholomondli

- مدخل إلى الظلام (١٩٦٩) . Door into the Dark -
- على مشارف الشتاء (١٩٧٢) . Wintering out -
- شمال (١٩٧٥) North -
- شغل الحقل (١٩٧٩) . Field work -
- قصائد مختارة (١٩٨٠).
- الحافظة الملأى (مع تيدهيوز ١٩٨٢) The Rattle Bag -
- متاهة سويني (١٩٨٤) . Sweeney Astry -
- الجزيرة المحطة (١٩٨٤) .. Station Island -
- المشكاة المرتعشة (١٩٨٧) . The Haw Lantern -
- حصل على جائزة ويتر بريد (١٩٨٧)
- قصائد مختارة (١٩٩٠)
- مختارات اكسفورد وكمبردج الشعرية (محرر)

ثانياً: النثر:

- مشاغل (١٩٨٠) Preoccupations -
- حكومة اللسان (١٩٨٨) The Government of Tongue -
- الاستشفاء في طروادة (ترجمة فيلوكتيتس لسوفوكليس) (١٩٩٠)
- إنصاف الشعر (١٩٩٥) The Redress of Poetry -

(التحرير)

فاطمة موسى

شاعر أيرلندا الفائز بجائزة نوبل لهذا العام

عندما أعلن مساء ٥ أكتوبر عن فوز الشاعر الأيرلندى شيموس هينى Seamus Heaney بجائزة نوبل للأدب لعام ١٩٩٥، هتفت جليستى: يالحسن التوقيت! فهذا عام أيرلندا، تتعلق الأنظار بالمفاوضات على أمل أن يسود السلام قبل عيد الميلاد بين حكومة الشمال البريطانية وثوار من حركة جيش أيرلندا الجمهورى (T.R.A). وفى الصباح التالى رددت افتتاحية جريدة (التيمس) المعنى نفسه إذ ختمها الكاتب بقوله:

«إن حصوله على جائزة نوبل يلتقى وبداية جديدة لأيرلندا الشمالية، فهذه فرصة لأن يعود الشاعر إلى جذوره فى لندندرى - (مسقط رأسه فى الشمال) لا ليعيش فيها، فهو مستقر وسعيد فى دبلن (عاصمة الجنوب) بل لإقامة طويلة، ربما يتحرك شيطان شعره وينشط، فشيموس هينى مازال بحاجة إلى وطنه باعتباره مصدراً لإلهامه وإن لم يكن سكنه وأهل وطنه بالتأكيد محتاجون إلى حكمته الرقيقة على صرامتها.»

وليس الربط بين فرحة الجائزة والأمل المرتقب فى السلام تعسفا من جانب المحللين، فالشاعر يعيش فى «باطن الجرح العميق» كما يقول أجاممنون عن نفسه فى القصيدة التى نورد ترجمتها فى ختام هذه العجالة.

ومشكلة أيرلندا الشمالية ممثلة فى العنف الذى خضب أرضها بالدماء فى السنوات الثلاثين الأخيرة؛ هى آخر الجروح العميقة التى خلفتها الإمبراطورية البريطانية فى نزعها الأخير، فلم يحمل الاستعمار البريطانى عصاه ويرحل عن أرض إلا بعد أن يترك فيها ندوبا غائرة من أثر الصراع بين أبنائها بسبب العرق أو

الدين أو المذهب - لا فرق فى ذلك بين شبه القارة الهندية الشاسعة أو جزيرة قبرص الصغيرة، ولا بين أرض فلسطين السليبة وجزيرة أيرلندا - التى يقتل أبناؤها بعضهم بعضا فى الشمال على خط المذهب الدينى - فكلهم مسيحيون - أقلية بروتستانتية ميسورة لا تتخلى عن الالتصاق ببريطانيا، وأغلبية كاثوليكية فقيرة مهضومة الحقوق تطلب الاستقلال والاتحاد بجمهورية أيرلندا المستقلة فى الجنوب.

وشيموس هينى شاعر الجائزة واحد من أبناء الشمال الكاثوليك الفقراء، رفعه التعليم ورفعته الموهبة إلى مصاف المثقفين ومدارج الاستاذية فى جامعة هارڤارد وجامعة اكسفورد: ولد عام ١٩٣٩ فى قرية موسبون، من محافظة درى فى ايرلندا الشمالية، وكان أبوه مزارعا متوسط الحال وتاجرا للمواشى، وكان شيموس أكبر أبناء المزارع التسعة، حصل عام ١٩٥١ على منحة دراسية ليدرس فى مدرسة ثانوية بالقسم الداخلى، ومنها على منحة ليدرس بجامعة كوينز (الملكة) فى بلفاست عاصمة ايرلندا الشمالية، وعمل بعد تخرجه من الجامعة مدرسا، ثم عاد إليها محاضرا سنة ١٩٦٥، وتزوج فى العام نفسه من ماري ديڤلين التى أهدى لها ديوانه المنشور فى العام التالى **نهاية هواية التاريخ الطبيعى** وهو عنوان إحدى قصائد الديوان يصور فيها رعب صبى من انتقام الضفادع إذ يجمع أبو ذنيبة فى برطمانات ولفت إليه الديوان الأنظار كشاعر ريفى يصف الحياة المعاشة فى الريف، يصف الطبيعة لا فى رومانسية معذّبة، بل هى الطبيعة كما يعرفها الفلاح العامل بتربتها وطينها ومجارى مياهها وروث بهائمها، حصل الديوان على جائزة سمرسيت موم للأدب سنة ٦٧ وجائزة أخرى سنة ٦٨.

فى سنة ١٩٧٢ تفرغ **شيموس هينى** للكتابة بعد أن نشر ديوانين **باب إلى الظلام** والشتاء بعيداً عن الوطن وقضى عامًا فى جامعة بيركلى بكاليفورنيا. فى ١٩٧٦ انتقل للإقامة فى دبلن عاصمة جمهورية أيرلندا فى الجنوب، ومنها دعى سنة ٨٤ ليشغل كرسى البلاغة والخطابة بجامعة هارفارد حيث يعيش عدد كبير من الحاصلين على جائزة نوبل فى الآداب أو العلوم فى رحاب الجامعة الثرية، وفى سنة ٨٩ رشح لكرسى الشعر بجامعة اكسفورد، وهو أشرف منصب يرشح له شاعر نابه فى الأدب الإنجليزى كل ٥ سنوات.

وهكذا يقضى الشاعر نصف العام مستقرا فى بيته فى دبلن ويقضى النصف الآخر محاضرا فى هارفارد واكسفورد - مناقشا موجها للشباب من الطلاب والشعراء.

ويقول العارفون بحياته فى جامعة هارفارد إن الشاعر شديد الحساسية دقيق الالتزام، يصر على تحمل نصيبه من المحاضرات بما يتساوى وأعباء زملائه من الاكاديميين، مع أن كرسى الشاعر بالجامعات لا يلزمه بعدد بعينه من المحاضرات، ويكفى الجامعة شرفا انتماؤه إليها، وإقامته فيها بعضا من العام ليحرك الحياة الأدبية فيها ويبث روح الفن فى طلابها. يحاضر هينى طلابه عن الآداب القديمة فهو قارئ واسع الاطلاع ودارس شغوف، كما يحاضر فى علاقة الأديب بالمجتمع، وقد جمع عددا من أحاديثه فى هذا الموضوع فى كتاب نشر سنة ٨٨ بعنوان حكم اللسان The Governance of the Tongue وهو عنوان مراوغ قد يفيد «الحكم بالقول أو سلطان اللغة» أو التحكم فى اللغة وفى الشعر، تبعا لذلك وجمع محاضراته فى جامعة أكسفورد فى كتاب يصدر العام القادم بعنوان إنصاف الشعر أو رد اعتبار للشعر The Redress of Poetry

يقول احد المعلقين إن **شيموس هينى** شاعر مجيد ومشهور (يسميه مواطنوه شيموس فيموس أى الشهير) لكن هذا لا يكفى وحده لان يُمنح شاعر جائزة نوبل، ولم تكن الاكاديمية السويدية لتقتنع به لو لم يقم شعره على موقف أخلاقى سليم فيه نفع وثراء للإنسانية جمعاء، وينتمى هينى كما أسلفنا إلى رهط الشعراء «الفلاحين» فى القرن العشرين الذين يستقون مادة كثير من أشعارهم من دقائق حياة الفلاح وبيئته وأسرار حرفته كما كان الشاعر الجاهلى يضمن قصائده صورة حية لبيئته الصحراوية برمالها وكثبانها وغدرانها وجبالها ونجومها وطقسها، ومعرفة دقيقة بتشريح الجواد والناقة، ولعل أول اسم يخطر بذهن قارئ الشعر الإنجليزى الحديث فى هذا المجال هو شاعر أمريكا الكبير **روبرت فروست** (١٨٧٤ - ١٩٦٣)إلا أن أهم مثال لعل شاعرنا احتذاه هو شاعر انجلترا الكبير **تيدهيوز** (١٩٣٠ -) الذى يعيش فى الريف ويمتهن الزراعة حتى بعد أن بلغ النجاح والشهرة ونُصِّب أميرا للشعراء فى انجلترا.

تعالج دواوين هينى الأولى خبرات صبى فلاح يستكشف عالم الطبيعة والجنس والعلاقات الاجتماعية والموت، ونظرة واحدة يلقيها القارئ على عناوين بعض قصائد الديوان الأول تكشف مادة الديوان: العزق - مخزن الغلال - جمع التوت - يوم خض الزبدة - وراء المحراث - صورة العم - جنى البطاطس - مجاعة البطاطس (فى القرن الماضى) الديوك الرومى مذبوحة - سمك أنقط. وهذا الصبى صاحب الرؤيا يستخدم الفاظا تعبِّر عن «الخبرة المعاشة» وكثير منها قديم نسيه الناس او استعلوا عليه بالثقافة، يستخرج الكلمة من مدفنها وينفض عنها التراب، ويجلوها ويلمِّعها حتى تبرق بالمعنى، والحق اقول اننى لم اجد عند الترجمة معادلا عربيا فصيحا متداولا بيننا اهل المدينة لكثير من الالفاظ التى اتخذها الشاعر ونورد فيما يلى ترجمة لقصيدتين من الديوان الأول للشاعر، وقصيدة نشرت فى العام الماضى وطرفا من قصيدة نشرت لأول مرة بمناسبة إعلان حصوله على الجائزة، والحق أنها ترجمة لمعانى الشعر وأفكاره، مع التزام بترتيبها فى القصيدة وتقسيم أبياتها كبادئة للتعريف به فى العربية، ولعل شاعرا من الشعراء يجد فيها ما يغريه بصياغتها شعرا.

العزق Digging

بين سبابتى وإبهامى
القلم الغليظ، فى مكانه كالمسدس.
تحت شباكى يرن صوت نظيف خُدِش
إذ تغوص المجرفة فى حصباء الأرض
أبى، يعزق. أمد بصرى
حتى أرى مؤخرته المشدودة بين أحواض الزهر
تنحنى هابطة، ثم ترتفع كان ذلك من عشرين سنة
ينحنى بانتظام خلال خطوط البطاطس
حذاؤه الخشن يركن على العروة، واليد كالرافعة محكومة
بقوة فى باطن ركبته
يقتلع رءوس النبات العالية، يدفع الحرف اللامع عميقا
لينثر حبات البطاطس الجديدة فنلتقطها
فرحين بصلابتها الباردة فى كفوفنا
كان جدى أبرع حصاد للخضرة
بين الرجال العاملين على مستنقع تونر.
حملت له يوما اللبن فى زجاجة
مسدودة بورقة. فرد قامته
ليشرب اللبن، ثم انكبَّ مباشرة على العمل
يثقب ويقطع كتل الخشب بنظافة وإتقان
يحمل الكتل الثقيلة.
ويلقى بها وراء ظهره، يهوى بفأسه أعمق وأعمق
وراء الخضير الجيد يحفر بالفأس
هذه الرائحة الباردة لعفن البطاطس. ووقع الهرس
على سطح الخث المبلول والقطع الفظ للسلاح
فى الجذور الحية، كلها تستيقظ فى رأسى
لكنى لا أملك فأسا لأتبع خطى رجال مثلهم
بين سبابتى وإبهامى
يسكن القلم الغليظ
سأحفر به.

○

تابع Follower

كان أبى يعمل بمحراث يجره حصان
كانت كتفاه فى انحنائها كشراع منتفخ مشدود
بين العمودين وخط الزراعة
الجياد تشد وتجتهد إذ تسمع طقطقة لسانه.
خبير. يثبت الجناح (الآلة)
ويركب فج المحراث من صلب مدبب يلمع
تتدحرج كتل التربة ولا تتفتت
يده على اللجام، بجذبة واحدة

للمقود يستدير الطاقم المخضل بالعرق
ويعود أدراجه فى الحقل. عيناهُ
تضيقان تتفحصان الأرض
يرسم خريطة الخط بدقة.
كنت أسير متعثرا فى الأثر المتخلف عن
مسامير نعله
اقع أحيانا على الأحجار الناعمة.
وأحيانا يُركبنى على ظهره

فأهبط وأعلو تبعا لخطواته الكادحة،
أتوق أن أكبر وأحرث الأرض
أقفل عينا وأصلِّب ساعدى
ولم أفعل شيئا إلا أن أتبع
ظله العريض حول المزرعة
كنت مزعجا أتعثر وأقع
ولا أكف عن التشكى. أما اليوم
فأبى هو الذى يسير متعثرا
خلفى، ولا يختفى (من خيالى)

○

نظرة من بعيد إلى مكينى My cerae Lookout

مدن العشب. جدران الحصن. القصر ضربه الخرس
كنت أصل إليها وريح الليل تهب على وجهى
ها أنا أعود متحفزًا يقظا، لكن النصر
لم يكن همى الأول، أقل كثيرا من الواجب على.
ما زلت منعزلا فى ازدرائى القديم
للمصفقين المأجورين
يلحون بالحركة والكلام أنهم وحدهم أبناء أرجوس
المخلصون
مصارعون بالشفاه يسوقون حديث الهاتف ويحتجون
بالتاريخ
يقدمون العرائض والاتهامات ويأخذون الأصوات.
ولن تجد أمرا يحمله إليك اليوم من زمن شاسع البعد
حربنا احتبست قبل مرحلة الكلام.

رءوس بنفسج تنحنى على سوقها
لعاب الشمس قبيل الفجر، كله ندى وألياف
ومحزمات كالنجوم، هى التى أشعرتنى
بنبض جرح الزمن العميق
الذى عشنا فى باطنه. بكت روحى فى يدى
وأنا أهم بلمسها، أمطر كيانى كله بالدموع على نفسى.
رأيت مدنا نما عليها العشب
وديانا من الحنين وقبورا وضوءا متألقا
تهب فيه الريح
وهناك بعيدا فى بقعة شؤم كثيرة التلال
جماعات صغيرة من أناس يرقبون رجلا
يقفز فوق جدار جديد من الطين، رجل آخر يجرى
إليه معانقا فيما يبدو، ويرديه بضربة قاضية
(الملحق الأدبى لجريدة التيمس ديسمبر ١٩٩٤)

ممرات الحصباء GRAVEL WALKS

حصى النهر. فى البدء، ذاك
فى أوج الصيف، ودراجة الصياد
راقدة بين الزهور على جانب الطريق، كفارس سقط
وسألنا شبحه منذ قليل «هل واتاك الحظ؟»
وإذ محركات العالم تستعد، كانت ثمار الجوز الفضة
تتدلى فى عنا قيد تقترب رويدا من الدوامة
الأشجار تنحدر إلى الماء، وحصوات الصوان ولقيمات
الحجر الرملى فى حركة دائبة تنعم وتدق بارقة فى مياه
ضحلة تجرى فى لون الشراب المعسول
والأسماك تسبح فى مجموعات تتفرق فزعا
إذا جئنا نلعب.
زمان سرمدى انتهى يوم جاء جرار أسقط الجنزير
فى مهاد الحصى
ودبت الحياة فى خلاطات الأسمنت
ورجال يرتدون «العفريتة» كأنهم أشباح محبوسة
يخلطون الخراسانة، ويحمّلون، يدفعون، ويحملون
ويديرون
كما لو كانت تمائم فرعون مشتعلة فى رءوسهم

(جريدة الأبزرفور الأحد ٨/١٠/٩٥)



نوبل شيموس هينى وإرث جراح الفينيق

سمية رمضان

بداية أعتذر لقارئ هذه السطور إذا ما بدا له أول الأمر أنى أطلت الحديث عن الخلفية التاريخية والسياسية للأدب الأيرلندى، قبل الحديث عن **شيموس هينى**، شاعر نوبل لهذا العام. ولعل دافعى إلى هذه الإطالة نابع من الإيمان بأن علينا اعتبار مثل هذه الجوائز فرصةً لإلقاء الضوء على الثقافات التى أفرزت النابهين الذين نالوها، وبالذات إذا كانت ثقافات مغمورة لايجىء ذكرها فى الإعلام العالمى إلا بشكل عارض وهامشى فلاتنال مكوناتها وينابيع جمالياتها أو تاريخها ماتناله الثقافات المهيمنة التى تُبثّ لنا كل يوم عبر الأفلام والتليفزيون والمجلات السيارة بما فى ذلك مايدور فيها من أنشطة التجارة والاقتصاد.

إن إضافة اسم شاعر جديد أيًا كان جنسه إلى قائمة الأسماء العالمية التى فرضت نفسها لابد من أن تواكبها معرفة بالسياق الثقافى؛ فالشعر، والأدب عامة؛ وإن كانت له سطوة ألف سفارة، إلا أنه يظل فى حاجة إلى آليات كثيرة ليستطيع أن يفعل فعله المؤثر فى الارتفاع بالوجدان ودحر الجهل بالآخر الذى هو جوهر كل تعصب، ونواة كل ضيق أفق، وسمة كل انعدام قدرة على نصرة الحق بشكل عقلانى فعّال. هاك عذرى، أما بعد فيقول **شيموس دين**[1] الشاعر والمؤرخ للأدب الأيرلندى إنه أدب «يبدو للقارئ أحيانًا وكأنه سلسلة من الدراسات فى ثقافات تموت»[2] والتعليق يبدو غريبًا لأول وهلة بما أن «دين» بصدد الحديث عن تراث أدبى ترك للعالم آثارًا نابضة فى أعمال **جوناثان سويفت** و **أوسكار وايلد** و **برنارد شو** و **يتس** و **سينج** و **چيمس چويس** و **صمويل بيكيت**؛ وحصد من جوائز نوبل للأدب ثلاثًا آخرها التى نالها هذا الشهر شاعر الشمال الأشهر: **شيموس هينى**.

لكننا إذا تذكرنا أن دين يتحدث من منظور تاريخى تقلبت عليه إسهامات أدبية لثقافات كادت تموت، إلا أنها أنقذت كل مرة فى حقبة تالية واستُصلحت تربتها وضُمت إبداعيًا لأرض الإبداع الأدبى التى لاتموت، إذا ماتذكرنا ذلك فهمنا أن كلام دين يحمل بين طياته تقديرًا لسمات الحياة التى تولد من قلب الموت، ويحيلنا لا إراديًا إلى استدعاء الطبقات الثقافية المتعددة التى غذت العبقرية الأدبية الأيرلندية وأمدتها بقدرتها المدهشة على تحدى أسباب الموات الثقافى عبر الأزمنة المختلفة فنسجت من تلك الأسباب ذاتها شعرًا ونثرًا أثرى التراث الإنسانى وأسبغ على الجزيرة الخضراء الصغيرة صفة الخصب الإبداعى الذى لاينضب حتى تحت أقسى ظروف الواقع، وهى ظروف عانت فيها أيرلنده من التحقير لثقافتها والتهميش للغتها الأصيلة (gaelic) وعاداتها ومعتقداتها، ومن إحلال الإنجليزية بالقهر واستبدال أعلام طبوغرافيتها(٣) وأسمائها النابضة فى الوجدان الأيرلندى بتاريخ بطولى وأشعار بديعة؛ هذه بالإضافة إلى اضطهاد ديانتها الكاثوليكية واستنزاف مواردها طويلاً، مما أدى إلى المجاعة الشاملة؛ وكل ذلك أدى فى النهاية إلى التقوقع حول الذات والانغلاق عليها، وإلى تأرجح روح المبادرة، مع استشراء سطوة رجال الدين ومع ما ينتج بالضرورة عن ذلك من تزمت وضيق أفق وتعصب، إلى أخر ما لخصه **ييتس** يوماً فى سطر قصير: «مكان ضيّق وكراهية كبيرة»

لكن الطليعة الإبداعية من الشعراء والحالمين، ومنهم **ييتس**، ظلوا يحققون حلم **صمويل فرجسون** الشاعر المؤرخ الثورى، سواء عن وعى قاصد أو حدسى عندما قال:

«إن ما علينا عمله هو استعادة ما فَقَد مكانته إلا أنه لم يُفقَد؛ أحوال آبائنا وظروفهم وأفكارهم إنها إعادة عرض الماضى على ذهنية اليوم، بحقائقه الموثقة التى سوف تمكن شعب أيرلنده من أن يحيا تاريخه فى الأرض التى يعيش فيها الآن ببهجة فى الذكرى تثرى وتغذى مثلما يحدث فى أية أمة أخرى من حولنا اليوم»(٤)

ومع أن **فرجسون** كان يكتب فى النصف الأول من القرن التاسع عشر إلا أن البحث عن (أيرلندة لاتزال مدفونة) ظل يمثل سمة مبهمة من سمات الكتابة الأيرلندية تظهر بوضوح فى الشعر والأدب غير مرتبطة بحقبة دون غيرها، كما تظهر فى شعر «**هينى**» لقد تضافر موضوع الوطن وهمومه وتشابك مع كل مظاهر تلك الهموم الدخيلة التى صنعها الاستعمار، كما اشتبك وتداخل مع الهموم الأصيلة وليدة المزاج الأيرلندى الرومانسى الحاد المتوتر وتناقضاته العنيفة، من تدين متزمت وتضخيم غير واقعى للذات، وعدم ثقة أمام تفوق الآخر فاتخذ هذا التعبير على أيدى شعراء من أمثال **ييتس** وغيره أبعاداً أسبغت سحراً وقوة على الطبيعة الأيرلندية الفذة أصلاً، وحولت أسماء الجبال والبحيرات والأبطال والشهداء والتواريخ التى تزحم الوجدان الأيرلندى إلى رموز خالدة، كما جعلت من المستنقعات والحقول مواقع للحفر فى **أركيولوچيا** الوجدان الوطنى، تضفى إدراكاً جديداً للحاضر من خلال البحث فى الماضى، فترتب على ذلك ذود غير مباشر عن استقلال الشخصية الأيرلندية بما لها وما عليها، وإيضاح لسماتها، سواء لم يبارح المبدع وطنه كما هو الحال مع **ييتس** و**سينج**، أو هجره إلى فرنسا أو سويسرا كا

مجره **بيكيت وجويس** فى حقبة لاحقة، أو انتقل من شماله إلى جنوبه كما فعل **هينى**.

إن فوز **هينى** بالنوبل فرصة طيبة للإشارة السريعة.

إلى الخلفية الأيرلندية التى انزوت عن اهتمام القارئ العربى، بعد أن كانت جد قريبة من وجدانه إبان ثورة ١٩١٩ فى مصر، لما تشابهت ظروف البلدين آنذاك، ولما كان من صلات **سعد زغلول بـ دى ڤاليرا** الذى يقال إنها موثقة فى خطابات حملها **إبراهيم رشاد** الذى ذهب إلى أيرلنده لاستطلاع نظم الجمعيات الزراعية فيها، بناء على رغبة **سعد**، وعاد ليكتب كتابه الذى قدمت له **سوزان ميتشل** فى امتنان ويحمل عنوان: (مصرى فى أيرلنده).

أصبحت أيرلنده اليوم بعيدة عن متناول القارئ العربى واهتمامه باستثناء بعض الأسماء التى تدرس فى أقسام اللغة الإنجليزية، دون تأكيد على هويتها الثقافية، ودون اعتبار أهمية فصلها عن متن الأدب الإنجليزى، الذى يظل يتمحك فى العبقرية الأيرلندية حتى بعد مرور أكثر من سبعين عاماً على إعلان أيرلنده دولة مستقلة، وحتى أن هينى الشاعر الذى نحتفى به اليوم، اضطر إلى بعث خطاب مفتوح نشر فى التايمز إلى محقق سلسلة « بنجوين» للشعر الإنجليزى، يرفض ضمه إليها ويذكره بأن يده لم «ترتفع يوماً لحمل كأس يُشرب فى نخب الملكة! لكن علينا هنا ألا ننسى أن يده لم ترتفع كذلك لشرب نخب العنف من قبل أبناء عشيرته، وأن صوته لم يرتفع أبداً بالشعارات، وإنما ظل صوت الأرض الرطبة تحفر فى سبيل التزام الشاعر بواجبه الأزلى: إقامة شعائر جمهورية الضمير.

وحتى لا يبدو للقارئ أنى أكثر ملكية من الملك. فى حديثى السابق عن التقاليد الأيرلندية، أذكره أن الأيرلندى كان دائماً أقرب ممثل لآخر فى العلاقة المعقدة للغاية التى ربطت بينه وبين المحتل الأنجلو ـ نورماندى منذ ١١٦٩ والذى ظل جاثماً على أنفاسه بصيغة أو أخرى ثمانية قرون بالتمام، وإنه (الأيرلندى) قدِّم فى تاريخ العنصرية الإنجليزية نمط السكِّير، والعربيد والخائن المتهور، ومنفلت الزمام، «الكاثوليكى» (أى المؤمن بالخرافة من وجهة النظر تلك)، تماماً كما مَثَّل الهندى من بعده والعربى من بعدهما(٥).

ويوفر لنا **شكسبير** مثالاً مبكراً على مدى حساسية الأيرلندى بالنسبة لعرقه وديانته المضطهدين فيورد فى مسرحية (هنرى الخامس) منظراً يرد فيه على لسان الأيرلندى ماكموريس وابل من الشتائم رداً على كلام الكابتن فلولين المهذب فى ظاهره:

«صححنى لو كنت مخطئاً ولكنه يبدو لى انه ليس هناك كثيرون من ابناء امتك ـ»

فيقاطعه ماكموريس فى عصبيه متشنجة:

«من أمتى؟ ما هى أمتى؟ هى خسيسة وحقيرة وهجين زائف، وضيعة نذلة؟ ما أمتى؟ من ذا الذى يتحدث عن أمتى؟»

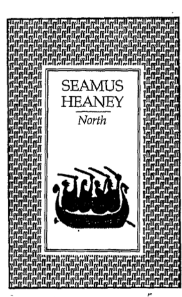
فتفضح تلك الصيحة، الحساسية المفرطة منمة عن سمة الحب/ الكراهية التى تسلطت على علاقة الكثيرين من أبناء أيرلندة بوطنهم والتى كان **چيمس چويس** أعظم من أفصح عنها فى الأدب.

لكن مـا بين عـصـبـيـة مـاكـمـوريس. الجلفه وقناعة بلوم(٦) الذى يجيب عن أمته فى ثقة عفوية: «أمتى؟ أنا من هنا. ولدت هنا. أيرلنده.» مـا بين هـذا وذاك يطل علينا من بين صـفـحـات الأدب الأيرلندى الأجـمل منه والأقل جـمـالاً، بـحـث دءوب عـن الـذات لـم يـهـن لاسـتـخـلاصـهـا من براثن الابتـلاع الثـقـافى. لم يكن الطريق سـهـلاً على الإطلاق، فـقـد القى - ولم يزل - التـفـوق الإنجليـزى بظلال كـثـيـفـة على مـا هو أيرلندى الأصل وقـد نالت دعـاواه من الوجدان الأيرلندى حقباً طويلة، وظهرت مؤشرات غذتها السياسيات الاستعمارية تدل على فقدان الثقة فى الموروث الثقافى، وفشلت ثورات كثيرة وذاقت أيرلنده حسرة الخزلان على يد أبناء لها فضلوا العمالة والخيانة كما حدث يوم بدت الأمة فيه وكأنها انصاعت لقدرها فى عام ١٨٠٠ مستكينة بعد ثورة ١٧٩٨ فى أحضان برلمان الإنجليز إن كلمات **ورلف تون** قائد الثورة ظل صداها يتواتر فى خيال الشعراء مذكراً بالحلم الأيرلندى الذى لم يكتمل حتى الآن، على الأقل فى الست مقاطعات الشمالية المعروفة بأيرلنده الشمالية:

وددت أن أُحلّ الاسم الشامل البسيط «أيرلندى» محل الأوصاف الطائفية المفرقة:

«بروتستانتى» «كاثوليكى» «منشق» وكانت تلك وسائلى».

إن سؤال الهوية ربما برز كـأكثر مـا يميز الأدب الأيرلندى عـامـة، فـهـو السـؤال الركيـزة فى التـاريخ



الأيرلندى وصراعات ذلك المجتمع، وهو المحور الذى تقوم عليه بشكل أو آخر، ثيمات مهرت أهم وأجمل ما كتبه الأيرلنديون، على تبـاين جـذورهم الاجتماعية وتأثراتهم الثقافية على مر العصور، وحتى يومنا هذا مثل ثيمات المنفى فى الوطن، والاغتراب، وأفول الحضارات والشفقة من الاضمحلال والتقسيم والحفر فى الضمير والقلب، بحثاً عما دفن من أركيولوچيا الوجدان فى المكان وفى ذاكرة التاريخ؛ ثيمات نبعت من روح متحدية للتهميش ومحاولات الوأد الثقافى وقتل الفاعلية والاضطهاد والطائفية، إلا أنها ظلت تقدم وعياً نابهاً شجاعاً يواجه معاقل ضيق الأفق والمحلية المغرقة فى تضخيم الذات، ودأبت على النأى بالأدب عن المباشرة المذمومة وانطلقت بالخيال الأيرلندى إلى مساحة الاعتراف العالمى منذ أيام الحركة التى اطلق على إنجازها الفريد «الصحوة الأيرلندية» فى نهاية القرن التاسع عشر، والتى حققت رؤى «**چون أوليرى**» الثورى العجوز الذى كان أول من نبّه روادها إلى إنه: لا يوجد أدب عظيم بلا هوية، ولا توجد هوية قومية بلا أدب: «كان **ييتس** الذى وصفه ت.س. إليوت بأنه «أعظم شعراء هذا القرن فى الإنجليزية وكل اللغات»، فى تعميم فائض الحماسة، يكتب شعراً عن الهند وتقليد **سبنسر وشيللى** قبل أن يلتقى **باوليرى** الذى عرفه على شعر **فيرجسون ومانجان** وفتح له كنوز عالم من اساطير وحكايات بلاده، التى كبر على ازدرائها فتحولت على

يديه إلى رموزه خالدة مازال النقاد يقتلونها فى أبحاثهم إلى يومنا هذا.

فى الخيال الأيرلندى ارتبطت تلك الحركة التى كان **ييتس** على رأسها وضمت من الأسماء الخالدة **جون ميلينجتون سينج وشون أوكيسى والليدى جريجورى** (صديقة أحمد عرابى ومؤازرته) بثورة عيد الفتح (الذى خلد أبطالها **ييتس** فى أشعاره)، وأحداث ١٩١٩ وما تلاها من عنف تمخض فى النهاية عن إعلان أيرلنده دولة حرة، انقسمت بعده الجزيرة الصغيرة إلى ستة وعشرين مقاطعة جنوبية تضمها جمهورية ايرلنده الجنوبية (ايرين) وستة مقاطعات شمالية انضمت إلى انجلترا على أساس رغبة الأغلبية البروتستانتية فى الشمال، وهى الأغلبية التى حكمت بشكل مطلق لمدة أربعين عاماً تقريباً، إلى أن نال الكاثوليك شيئاً من حقوقهم المهدرة فى الستينيات، فارتفع وعيهم تدريجياً بوضعهم المتدنى فى وطنهم، وبدأت مأساة الشمال تتخذ شكل العنف اليومى على يد الميليشيات البروتستانتيه والجيش الجمهورى (IRA) وقوات حفظ الأمن الإنجليزية، التى كثيراً ما أثبتت أنها أكثر إرهاباً من الطرفين الآخرين.

صاحب نوبل ومسألة الأدب والسياسة:

من الأقوال المأثورة التى أصبحت كليشيها لدى الحديث عن الأدب الأيرلندى، هى أن موجات مده وجزره مرتبطة بحدة توترات الواقع. فكلما كان الواقع أكثر إيلاماً، ارتقى الشعر وأصبح أكثر قوة وجمالاً، وهى مقولة ربما أكدها انحسار المد الشعرى فى الجنوب، الذى يتمتع الآن بالاستقرار، مع ظهور نخبة من الشعراء فى الشمال ينظر إليهم على أنهم ممثلو نهضة شعرية جديدة لم تشهدها ايرلنده منذ أيام **ييتس**، متمثلة فى أعمال **ديريك ماهون، ومايكل لونجلى، وبول مالدون، وتوم پولن** وبالطبع **شيموس هينى** وهو أكثرهم شهرة وأغزرهم إنتاجاً(٧).

لقد عانى الشمال قبل الستينيات من الافتقار إلى شعر أصيل ينبع من شجونه الخاصة، كما يقول **ريتشارد فاليس** (Fallis). والشمال - وإن لم يعدم الشعراء - إلا أنه ظل فترة طويلة، تائها عن تعبير شعرى خاص به، وقد شهدت فترة الأربعينيات بعض المحاولات التى لم ترتق إلى مستوى الحركة الشعرية المؤثرة، وكان دخول الشمال الحرب الثانية مع انجلترا، فى حين بقى الجنوب محايداً، قد خلق شعوراً.

بإمكانية تطوير الهوية المحلية بوصفها كياناً مستقلا له سماته الخاصة، وعبر ذلك الإحساس عن نفسه من خلال مجموعة من الشعراء نادراً ما يذكرون اليوم(٨)، إلى أن تمخضت نهاية الستينيات عن الأسماء التى ذكرناها من قبل، والتى تمثل نهضة الشمال الشعرية الحالية، وكانوا كلهم فى العشرينيات من أعمارهم عندما اندلعت الاضطرابات، إلا أن **هينى** بالذات حظى بتقدير عظيم من النقاد على الرغم من أن ديوانه الأول (موت عالم الطبيعة) أو (موت رجل الطبيعة) (١٩٦٦) مر مرور الكرام. لكن البروفيسور **كونور كروز أوبراين** (OBrien)، وهو ناقد له ثقله، لفت الانتباه إلى ديوان **هينى** التالى: (الشمال)، الذى نشر عام ١٩٧٥؛ عندما قال فى مقال فى (الليسنر):

«لقد شعرت شعوراً غريباً وانا اقرا تلك القصائد، وكانى استمع للشىء نفسه، المادة الفعلية للعذاب التاريخى و[جسد] التصفية، ماساة شعب فى مكان: الكاثوليك فى أيرلنده الشمالية».

ويلمس أوبراين فى هذا الوصف مقدرة هينى على إعطاء تفاصيل الحياة والتجربة اليومية المعاشة نغمة العبقرية التى تجعل لها مغزى يتجاوزها، ليصبح تراكم هذا العادى والمألوف فى النهاية تعليقاً مؤثراً على أحوال الوطن؛ فتتحول على يديه صور (العَزْق) بروائحه

وملمسه وتربته - إلى عـزق أو حَفْر من نوع آخر فى ديوانه «الشمال» . إلا أن الحفر يظل حفرًا فى الجذور، فى تربة العفن من أجل أن «يستفيق الرأس»:

رائحة عفن البطاطا الباردة عفن

الخث المبتل أصوات الحافة القاطعة

فى الجذور الحية تستفيق فى رأسى

لكن ليس لدى جاروف لأتبع رجالاً مثلهم

بين أصابعى وابهامى

يقبع القلم الرابض

سأحفر به(٩)

فى قصائد «الشمال» يصبح الحفر من نوع آخر. حفر أركيولوجى يتخلل فيه هينى «الجذور ككلب يقلب ذكرياته عن البرية» فيترك لنا ديواناً صغيراً داخل الديوان يصف فيه جثثاً من حقب غابرة حنطت فى المستنقع لدى انتشالها، مضيفاً درامية تجربته الشعرية على التاريخ، واصلاً بين الأسطورة والواقع السياسى(١٠)، فيقول على لسان ملكة المستنقع:

لقد تسوس تاجى

وسقطت جواهرى

فى طوف جليد الخث

مثل ثمار التاريخ

وهو ما تفصح عنه بشكل أكثر قومية قصيدة أخرى بعنوان «قداس من أجل المخفقين» عن شهداء ثورة ١٧٩٨، يقول فيها:

شابت وجه التلال حمرة خجل

غمرتها موجاتنا التى تكسرت

دفنونا دون نعش أو كفن

وفى أغسطس نما الشوفان من (قلب) قبرنا

أو أكثر كاثوليكية فى (صلة القربى):

أنا الأرض حامضة بدم مريديها

يغرغرون فى قلبها المقدس

والفيالق تحدق من المتاريس

وهم راقدون

من الواضح حتى من الأمثلة القليلة التى سقناها، أن هينى لا يقع فى فخ نبرة الأناشيد الحماسية، وإنما يعنى، كما ينبغى للشاعر أن يغنى فى مثل ظروفه، رثاءً وتساؤلاً وشفقة من العنف ومن الخلاصات السهلة، لكن هذا لا يعنى أبداً عدم انحيازه، ولا يدل على موقف متميع كما يقال عنه أحياناً، فهو حتى بعد أن تخطى المرحلة التى قال عنها «مرحلة لعب دور الشاب الكاثوليكى الغاضب» بدا له كيانه (وتلك هى كلماته) مشتبكاً ومرتبطاً - بمعنى جذرى - دينى - بأن عليه فعل شىء:

«شعرت وكأنه نذر». ومن هنا انطلق بحثه عن صور ورموز تكون وافية لوصف ما يحدث في الشمال. ولندعه هو يقول الكلمة الأخيرة في هذا الشأن:

«الآن أدرك أن طبيعة اللغة [الشعرية] وعبقريتها بعيدة كل البعد عن عالم المصالح الاقتصادية ذي اليد الحديدية المسربلة في قفاز الحرير [الممدودة] في المقابلات بين النواب المنتخبين، كما أنها بعيدة كل البعد عن المناورات السياسية للأيرلنديين ورجال مقاطعة الستر (Ulsterner) الذين يقومون بالقتل، لكنها ليست بعيدة على الإطلاق عن السيكولوجية المفلسة والميثولوجيا الكامنة وراء مصطلحي: (كاثوليكي/ ايرلندي) و(بروتستانتي من مقاطعة الستر). السؤال كما هو دائماً: كيف مع كل هذا الغضب العنيف يستطيع الجمال أن يعرض قضيته؟ أما إجابتي فهي: أن يوفر الجمال رموزاً تليق بالشدائد.

أما سؤالنا نحن فهو الكيفية التي يتحول بها موضوع كموضوع الوطن وشجونه، بكل خصوصيات محليته - وهي في حالة هيني جدُّ مستغربة - إلى مستنقع تستخرج منه جثثاً تحنطت، وحقول للبطاطس في أرض رخوة داكنة، وحفر في تربة الخث (Peat) وإشارات لأناس يعلقون أطفالهم المقمطين في الشجر خلال العواصف الرعدية، ودراجة الكلونوستابل الإنجليزي في عين طفل نحيل؛ كيف تتحول مثل هذه الأشياء الخاصة جداً بعالم الشاعر الفعلي، إلى شعر إذا قرأه الناس في أي مكان يتفاعلون معه حتى لو لم تستدع مفرداته أو صوره ورموزه ما تستدعيه لدى ابن الثقافة التي خرج منها هذا الشعر؟!

إن رداً على هذا السؤال لا يمكن ن يكون بسيطاً، ولكن إذا حصرنا أنفسنا في الشعر - وليس في آليات قلقية - سيطل علينا برأس عتيد سؤال مبدئي يتكرر درماً بصيغة أو أخرى:

ما هي تلك السمة المشتركة بين ما تواضعنا على أنه عالمي؟

فإذا كان الرد كما يجيء كثيراً في حيثيات الأكاديمية السويدية على سبيل المثال: (إنه يكمن في المدى الذي يمس فيه هذا الأدب ما هو إنساني، ويقوض متاريس العزلة يطالعنا سؤال آخر: وكيف نقوض متاريس العزلة إلا بتقويض الجهل جهل الآخر بي، بأركولوجية وجداني وبمعاني أماكني ورموزها في خيالي؟! وإلا يواجهنا ذلك بمسئولية نتناساها، وتحدّ علينا أن نواجهه في شجاعة؟ ربما ليست هذ هي الكلمة المناسبة تماماً فالشجاعة التي اقصدها تتطلّب صبراً عظيماً على التفاصيل، وعملاً دءوباً لاستخلاص المعنى والجوهر من المعلومات والمعرفة المدفونة وغير المدفونة في تاريخ الواقع المحلي ومفرد ته اليومية، وتحمل مشقة نقل مكونات المكان ومسمي ات الطبيعة والبيئة المحلية، دون عجلة أو تجريد، وبعيداً عن المباشرة في طرح القضايا. فالواقع هو أنه لا تو جد قضايا تمس الإنسانية جمعاء، وقضايا أخرى محلية؛ ولكن يوجد أناس في كل مكان، ومهمة الشاعر الأساسية هي تزويدهم بلسان يفصحون به عن شجونهم ويقدمون من خلاله قضاياهم، ذلك إذا اعتبرنا أن الفقر والجهل والظلم والتهميش ومناهضة الحصار والاضطهاد، هذه كلها قضايا تنشأ تحت أي نظام وفي أي مجتمع وفي كل زمان. ولنقرأ معاً لهيني من (جمهورية الضمير) سطوراً أخيرة موحية في هذا الصدد:

عندما هبطت فى جمهورية الضمير

كانت ساكنة الى درجة أنه عندما توقفت

المحركات استطعت سماع كروان يحلق عاليا

فوق المدرج

عند دائرة الهجرة كان الموظف رجلاً مسنًا

أخرج محفظة من معطفه المغزول فى ا بيتهم

وأظهر لى صورة لجدى .

....

لذلك طلب منى عندما أعود أدراجى

ان أعتبر نفسى ممثلاً لهم

وأن أتكلم عنهم بلسانى(١١)

الهوامش :

(١) Seamus Deane, A Short History of Irish Lit. London. 1986

(٢) استاذ الادب الأيرلندى فى الجامعة الاهليه (يونيفرسيتي كولدج)

(٣) انظر فى ذلك رائعة برايان فريل «ترجمات Translation»

(٤) المرجع السابق.

(٥) أنظر Edward Said. Covring Islam

(٦) من أجل التوسع فى هذه النقطة انظر:

Thomas Flanasn The Irish Novelists. Berkley. 1959.

(٧) انظر مرجع سابق Seamus Deane

(٨) أنظر Richard Fallis. The Irish Renaissance. Gill MacMillan. 1978

(٩) ترجمة ديما الخليل خازم. الحياة. ١٥ اكتوبر ١٩٩٥. ص ١٩.

(١٠) انظر Edna Langley "Inner Emigre

"Poetry in the wars. Bloodaxe Bks. New castle. 1986.

(١١) النص الكامل ترجمته ديما الخليل خازم فى الحياة ١٥ اكتوبر ص. ١٩

أحمد هلال يس

شيموس هني

Seomus Heaney

شاعر الطبيعة والحس القومي

فى شهر أكتوبر الماضى أعلنت الأكاديمية السويدية فوز الشاعر الأيرلندى **شيموس هنى** بجائزة نوبل فى الآداب لعام ١٩٩٥. والشاعر **هنى** ليس مجهولاً للقارئ الإنجليزى أو الأمريكى، كما أن طلبة أقسام اللغة الإنجليزية فى جامعاتنا ربما قد درسوا له قصيدة أو قصيدتين. ولذا لم يشكل الاختيار هذا العام مفاجأة للمثقف المصرى، كما فوجئ فى العام ١٩٩٢ بمنح شاعر مغمور - **هو ديرك والكوت** - هذه الجائزة العالمية الكبرى، وتجاهل أدباء معروفين مثل **إيريس مردوك** Iris Murdoch، أو **ف.س. نايبول** V.S.Naipoul، أو **تد هيوز** Ted Hughes، أو الكاتبة الأمريكية **جويس كارول أوتس** Joyce Carol Oates. ومن بين الأسباب التى جعلت منح الجائزة أمرًا متوقعًا هو إجماع النقاد على تفرد **هنى**، وإيمان بعضهم بأنه أعظم شاعر أنجبته ايرلندا منذ وفاة **ييتس** Yeats فى عام ١٩٣٩، بل إن هناك من النقاد من يرى فى **هنى** أعظم شاعر يكتب بالإنجليزية فى وقتنا الحاضر.

بل إن **هنى** بلغ من الشهرة والشعبية بين القراء حدًا أتاح لقصائده أن تدرس على الدوام ضمن المناهج المدرسية والجامعية فى بريطانيا، مثلها فى ذلك مثل قصائد سابقيه من الشعراء الفطاحل مثل **فيليب لاركين وتد هيوز**.

ولقد حاز شاعرنا معظم الجوائز الأدبية التى يحق لأى شاعر معاصر الفوز بها، كما حققت كتبه أعلى المبيعات، إذ بيع من ديوانه الرابع الذى يحمل عنوان الشمال North (١٩٧٥) ثلاثون الف نسخة. كما لم يقل حجم مبيعات أى من دواوينه الأخرى عن خمس عشرة

الف نسخة. كما لاتزال تنهال عليه دعوات من جهات مختلفة للقيام بجولات لإلقاء محاضرات، أو عقد لقاءات فى الإذاعة والتليفزيون.

وعندما قام بليك موريسون Blake Morrison واندرو موشن Andrew Motion بإصدار مختارات بنجوين من الشعر البريطانى المعاصر (١٩٨٢) استقر رأيهما على وضع هينى على رأس قائمة هؤلاء الشعراء الذين جمع هذا الكتاب قصائدهم بين دفتيه، وذلك لإيمانهما بأن شعره يؤذن بميلاد روح جديدة فى الشعر البريطانى المعاصر، تلك الروح التى تتجسد فى إبداع وسائل جديدة لإضفاء قدر من الغرابة على ماهو مألوف فى حياتنا، وذلك بإطلاق العنان لملكة الخيال، والجراة فى استخدام اللغة.

ولد شيموس جستين هينى فى الثالث عشر من ابريل من عام ١٩٣٩ (العام الذى شهد وفاة الشاعر ييتس) فى موسبون Mossbawn بالقرب من مقاطعة درى Derry فى ايرلندا الشمالية، وكان الطفل الأول من بين تسعة أبناء لأب يملك مزرعة تبلغ اربعين فدانًا، ويعمل فى تجارة الماشية، وأم، وإن كانت مغرمة باللغة وتتبع أصول الكلمات ومشتقاتها، إلا أنها لم يكن لها ميول ادبية. وقد ورث هينى عن أمه روح الدعابة وفضائل الصبر والكرم والتواضع واحترام الآخرين. كما كان لأمه دور عظيم فى إيقاظ اهتمام ابنها بالكلمات وسحرها، إذ إنها اعتادت أن تتلو عليه قائمة بلواحق الكلمات، وجذورها اللاتينية.

تلقى الطفل هينى تعليمه الابتدائى فى مدرسة مختلطة تضم أطفالاً من الكاثوليك والبروتستانت، ثم تابع دراسته الثانوية بفضل منحة دراسية حصل عليها فى مدرسة داخلية هى مدرسة St. Columbs College بمقاطعة درى وذلك فى سبتمبر من عام ١٩٥١. ونتيجة لابتعاده عن أسرته ومسقط رأسه انتابته مشاعر اليمة بالحنين فى بداية غربته أقضت مضجعه، إلا أنه مع مرور الوقت اعتاد على الحياة فى هذه المدرسة التى كانت تحكمها قبضة حديدية من الروتين وتتصارع فيها أهواء المدرسين السادية فى إنزال العقاب البدنى والنفسى بالتلاميذ لأتفه الأسباب أو بدون سبب على الإطلاق.

فى أثناء إقامته فى هذه المدرسة حدثت واقعتان زلزلتا كيانه. وقعت الحادثة الأولى عندما استدعى إلى منزله فور عودته من أجازة عيد الميلاد فى أحد الأعوام الدراسية، لوفاة أخيه كريستوفر والبالغ من العمر اربعة أعوام فى حادث سيارة. وقد نظم هينى قصيدة عنوانها (اجازة منتصف الفصل الدراسى Mid - Term Break) صادرة من اعماق قلبه وتعبر عن مشاعر الألم والحيرة التى اعترته فى مواجهة موت أخ عزيز. أما الحدث الآخر، وإن لم يبلغ حد مأساة مصرع أخيه، إلا انه كان له أثر واضح فى نفسيته، إذ قرر والداه أن يغادرا موسبون مسقط رأسه، ومرتع صباه وينتقلا إلى بيلاجى Bellaghy. ساهم هذان الحادثان فى قتل إحساس الطفل بالبراءة فى هذا العالم، وولوجه عالم الكبار عالم الخبرة والشر، مما يذكرنا بعالمى الخبرة والبراءة فى شعر ويليام بليك William Blaek.

التحق هينى بعد ذلك، بفضل منحة دراسية أخرى، بجامعة الملكة Queen University فى بلفاست، والتى درس فيها الأدب الإنجليزى وحصل منها على الدرجة العليا مع مرتبة الشرف.

بعد تخرجه اشتغل هينى بالتدريس فى بلفاست لمدة عشر سنوات. لم تصدر لهينى قصائد إلا بعد تخرجه، عندما نشرت له قصائد فى المجلات الجامعية، وصحف بلفاست، وذلك لأن جل اهتمامه فى أثناء مرحلة طلب العلم قد انصب على دراساته، واقتصرت قراءاته على الشعر المعاصر. شهد عاما ١٩٦٥ ـ ١٩٦٦ حدثين هامين، إذ اقترن أثناء تلك الفترة بزوجته مارى دلفين وأنجب منها طفله الأول، كما عين محاضرًا فى الأدب الإنجليزى فى الجامعة التى تخرج فيها، بالإضافة إلى قيام دار فابر للنشر بإصدار أول مجموعة قصائد له.

استقال هينى من التدريس فى جامعة كوين بعد عودته من كاليفورنيا التى قضى فى جامعتها عامًا دراسيًا أستاذًا زائرًا. وفى عام ١٩٧٦ اتخذ من دبلن موطنًا له.

أصدر هينى أثناء سنوات ١٩٧٥ ـ ١٩٨٤ ديوانين هما أعمال الحقل Field Work، وجزيرة ستاشن Station Island، تمثل القصائد الغنائية فى أولهما أهم قصائده، والتى يتغنى فيها بسعادته الزوجية، والكوخ الرائع الذى يسكنانه فى جلانمور Glanmore.

وبالرغم من أن الفترة الممتدة بين عامى ١٩٨٤ ـ ١٩٩١ شهدت نشاطًا إبداعيًا فياضًا، إذ تم خلالها إصدار ثلاث مجموعات شعرية هى مُصباح هو The haw Lantern(١٩٨٧) ، وقصائد مختارة جديدة ١٩٦٦ ـ ١٩٨٧ (١٩٩٠) ، وديوان إدراك الأشــــياء Seeing Things(١٩٩١) ، وكذلك ظهور طائفة من المقالات النقدية عنوانها حكومة اللسان The Government of the Tongue (١٩٨٨)، ومسرحية الاستشفاء فى طروادة The Cure at Troy (١٩٩٠)، كما شهدت هذه الفترة أيضًا تقلده منصب أستاذ الشعر فى جامعة أوكسفورد (١٩٨٨)، إلا ان هذه الفترة لم تخل من مآس، إذ توفيت أمه فى خريف عام ١٩٨٤، ولقى والده ربه فى أكتوبر من عام ١٩٨٦، مما خلف فى نفسية هينى فراغًا هائلاً حاول ملاه بنظم قصائد خطها يراعه المنغمس فى مداد الأحزان.

شاعر الطبيعة:

إن المنحة الدراسية التى دفعت بالشاعر إلى أن يرحل عن مسقط رأسه فى سن الحادية عشرة، لكى يقيم فى مدرسة داخلية لمدة ست سنوات لم تنأ بشاعرنا عن بيئة ريفية ألفها وأحبها إلى بيئة حضرية قاسية فحسب، وإنما أجبرته أيضًا على هجر أسرته التى تنظر إلى الشعر الإنجليزى باعتباره من دعامات الإمبريالية، ليقيم إقامة داخلية فى مدرسة تدرس كلاسيكيات الشعر الإنجليزى. ومن ثم لاتتعجب لشعوره بالذنب لهجرته حرفة أجداده، ودراسة الأدب الذى يبدعه أعداء موطنه، واتخاذه اللغة مهنة يتكسب منها، وبذا انتهك أحد القيم الأساسية لأسلافه ومواطنيه وهى قيمة الحذر والتكتم والصمت، والتحفظ فى الحديث، تلك القيم التى حاول إحياءها بطريقة موحية بالتناقض فى شعره الباكر.

إن للصمت تاريخًا طويلاً يضرب بجذوره فى موطن شاعرنا لقرون طويلة وذلك لعدة أسباب دينية وسياسية، إذ ساد شعور بالحصار، بوجود سياج من الشكوك تحيط بمعتنقى الكاثوليكية، وساوس تتعلق بإخفائهم أسلحة منظمة الجيش الجمهورى الأيرلندى، ومساعدة

أعضائها على الهرب. وقد قويت هذه الشكوك فى أثناء الحرب العالمية الثانية، وأواخر الخمسينيات من هذا القرن.

وكمثال على أهمية الحذر والتكتم يحكى **هينى** فى إحدى المقابلات التى أجراها حادثة الاعتداء على أخيه فى أحد أقسام الشرطة بعد حضوره اجتماعًا للجمهوريين، تلك الحادثة التى لم يخبره بها أخوه إلا بعد مرور عشر سنوات. ونود أن نذكر هنا أن قصائد **هينى** الباكرة لاتقوم بتحليل أسباب الصمت، وإنما ترصد الظاهرة فقط. ومما يشهد بتغلغل جذور الحذر والتكتم فى أعماق شاعرنا إصراره على مهر قصائده الباكرة التى أصدرها باسم مستعار.

بالرغم من أن النقاد يرون أن شعر **هينى** مفرط فى ذاتيته، إلا أن هذا لايعنى أن شعره يقتصر على سرد تجاربه الشخصية واستبطان ذاته، إذ إنه ينطلق من حدود تجاربه ومشاعره إلى رحاب العالم الواسع من حوله. إن نشأته فى بيئة ريفية أمدته بمجموعة من الخبرات وفيض من الذكريات استخدمها فى سبر أغوار مشاعره وخبراته طفلا فى مزرعة والده.

وبالرغم من أن **هينى** هو أول من هجر الأرض من بين أفراد عائلة، لكى يشق له طريقًا فى التعليم ونظم الشعر، إلا انه وجد نفسه مدفوعًا إلى العودة إلي الجذور التى نشأ منها فى رحلة بحث عن الذات، ولتحقيق نوع من التصالح مع تاريخ أيرلندا الذى تمزقه الصراعات الدينية.

يرى **هينى** أن قدرة الشاعر على الإنصات إلى نجوى الأرض التى تضرب فيها جذوره تشكل رافدًا هامًا من روافد الإلهام، ومن ثم انتابته مخاوف فى بدء حياته الشعرية من نضوب هذا الإلهام عندما نأى بنفسه عن أسرته وأرضه، ولذا قرر أن يستخدم القلم فى العودة إلى الجذور، وأرضه، ولذا قرر أن يستخدم القلم فى العودة إلى الجذور، فنجده فى قصيدة Digging وهى القصيدة التى استهل بها باكورة دواوينه المنشورة «وفاة عاشق للطبيعة» Death of a Naturalist، يحاول أن يجد سلوى فى استخدامه اليراع بديلاً عن المجراف الذى يستخدمه أبوه للوصول إلى الجذور، لكى يحقق مالم يحققه أجداده، وهو الكشف عن جذور ثقافة مجتمعه وروح الماضى، بغرض إحياء هذه الثقافة والحفاظ عليها من الاندثار.

يشكل الحزن الناجم عن فقدان براءة الطفولة، وماتبعه من اكتساب الخبرة بشرور هذه الدنيا موضوعًا أساسيًا فى ديوانه الأول، والتى تشير كلمة عاشق الطبيعة فى عنوانه إلى الشاعر نفسه الذى انجذب نحو الطبيعة بجميع مظاهرها، والذى تنم أفعاله فى طفولته على أثر الفطرة التى فطر الله الإنسان عليها، والتى لم يكن للمجتمع بقوانينه ومحظوراته أى أثر على هذه الأفعال.

يندرج هذا الديوان وكذا الديوان الذى تلاه «مدخل إلى الظلام» (١٩٦٩) تحت مايمكن أن نطلق عليهم شعر الطبيعة، والذى يختلف عن ذلك الشعر الذى كتبه الشعراء الرومانتيكيون من أمثال **وردزورث** Words-worth، **وكيتس** Keats فى استلهامه ذلك الجانب الوحشى والقاسى من الطبيعة، ممايعد انقلابًا على رؤية الشعراء الرومانتيكيين الذين أشادوا بجمال الطبيعة

والسكينة التى تمنحهـا. وتجـدر الإشـارة هنا إلى أثر الشـاعـر الإنجليـزى تيـد هيـوز Ted Hoghes على الأشعار التى يتضمنها هذان الديوانان بين دفتيهما.

إن لغة هينى بعيدة تمامًا عن لغة العالم العقلانى المادى، إذ إنها تهدف إلى إعادة اكتشاف الأسطورة فى تراث أجداده، مما يمكن شعبه من تحقيق المصالحة مع ذاته، ومع تاريخه الدامى، والذى ترك بصمة واضحة فى رؤية هينى للعالم من حوله.

إن انجذاب القراء إلى أشعار هينى الباكرة يعود إلى ذلك الفيض من الصور الحسية التى تذكرنا بحسية أعمال كيتس الشعرية، وقدرة شاعرنا الفذة على وصف أدق تفاصيل الحياة اليومية فى الريف الأيرلندى.

شاعر القومية

عندمـا نتناول أعـمـال هينى الشـعـرية من حـيث موضـوعاتها يتبين لنا أن كل مجموعة من المجموعات الشـعـرية التى أصـدرها وخطهـا يراعـه تمثل مـرحلة مـحـدودة فى رحلة تطوره من شاعـر يهتم بالبـحث عن الذات والجذور ويستلهم الطبيعة فى أشعاره، ويعبر عن إعجابه بمهارة ومثابرة أجداده فى فلاحة الأرض، وتزخر قصـائده بشـخصـيات مواطنيه من جامعين للبطاطس، وحدادين، وصانعين للسقوف من القش إلى شاعر قومى تؤرقه قضية قومه وكفاحهم وعذاباتهم، ويكتب مرثيات لأصدقائه ومعارفه الذين لقوا حتفهم فى أثناء الصراع لتحقيق طموحاتهم فى الاستقلال، ويحاول أن يحدد إطارًا تاريخيًا يمكن أن يفسر من خلاله حقيقة الاضطرابات السائدة.

وداخل هذا الإطار نجد هينى قد اتخذ صفة المتحدث الرسمى عن قضية بلاده، إلا أن هذه الصفة لم تمنعه من التعبير فى الوقت نفسه عن مشاعر السخط والغضب لهذا الدور الذى أنيط به، فنجده ينبرى للدفاع عن حق الشعراء فى الاحتفاظ بفرديتهم وذاتيتهم، بالابتعاد عن الانغماس فى مناقشة القضايا السياسية. إلا أن هذا أوقعه فى تناقض مداره أنه وهو الشاعر الذى تبنى الدفاع عن قضايا قومه، يعبر عن شكه فى قدرة الشعر، مهما بلغ قدرًا عاليًا من الالتزام، على التأثير فى مجرى التاريخ. انعكس هذا التناقض من جانب الشاعر على آراء النقاد، فانبرى بعضهم يكيل له المديح لابتعاده عن الصراعات السياسية، بينما وجد آخرون فى شعره مايؤيد اهتماماته السياسية. كما نجد من النقاد من يدينون شعره لافتقاده للتأييد المطلوب لطموحات مواطنيه الكاثوليك، بينما يشكك نقاد آخرون فى مدى معارضته لأعضاء منظمة الجيش الجمهورى الأيرلندى.

تمثل هذه المرحلة من تطوره الشعرى والتى تتجسد فى ديوانه الشـمـال North (١٩٧٥) صـعـوبة للقـارئ العادى الذى اعتاد التعامل مع موضوعات مألوفة فى أشعاره الباكرة، إذ يحتاج فهم أشعار هذه المرحلة معرفة عميقة بعلم اللغة والتاريخ والسياسة والأدب وعلم الأساطير.

طمح مواطنو أيرلندا الشمالية إلى أن يجدوا فى أشعار هينى توظيفًا للأسطورة للدفاع عن موقفهم السياسى وخاصة حين اندلاع الاضطرابات وتجدد موجات العنف فى عام ١٩٦٩، إلا أن هنى أجهض هذه الأحلام نتيجة شعوره الحاد بالتمزق بين ولائه لبنى

جنسه، ومشاعر الشفقة والسخط والغضب التى أثارتها فى نفسه أحداث القتل والانتقام. ووصل هذا الصراع فى داخله إلى الذروة فيما تضمنه ديوان الشمال من قصائد عبر من خلالها عن مشاعر الإحباط والألم النفسى. وقد أثارت هذه القصائد موجات من الجدل العنيف بين مؤيد ومعارض.

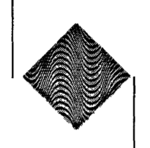
وصف هنى فى هذه القصائد أحداث العنف الطائفى فى موطنه تفسيرًا أنثروبولوچيا وقد أعد نفسه لهذه المهمة بالتوفر على دراسة علم الآثار فى موطنه. اتخذ شاعرنا من صور ضحايا طقوس القتل التى طالعها فى كتاب P.V. Glob، والذين لاتزال جثثهم سليمة لم يلحقها البلى تحت أراضى المستنقعات الرخوة التى كان يزرعها أجداده، وسيلة للتعبير عن الاضطرابات والصراعات التى يعكسها تاريخ موطنه دون تبنى موقف صريح ومباشر من هذه الصراعات.

يوضح هنى العلاقة بين هؤلاء الضحايا الذين طواهم النسيان، وضحايا النزاع الطائفى فى موطنه فى عدة قصائد من هذا الديوان، إذ تدور - على سبيل المثال - قصيدته عقاب Panishment حول إعدام فتاة شنقًا، وإلقاء جثتها فى أرض المستنقعات لاقترافها جريمة الزنا، مما يدفع شاعرنا إلى تذكر أولئك الفتيات الأيرلنديات الكاثوليكيات اللاتى اعتاد أعضاء منظمة الجيش الجمهورى الأيرلندى أن يعاقبهن لمرافقتهن جنودا بريطانيين، وذلك بحلق رءوسهن، وتلطيخهن بالقار.

يعبر الشاعر فى هذه القصيدة عن مشاعر الحيرة والتمزق التى انتابته إذ يتنازعه شعور بالشفقة والأسى إزاء مصير هؤلاء الفتيات على الرغم من الاقتناع العقلى بدوافع هذا العقاب الوحشى.



محمد بنيس



هيروغليفيات

1

شبَحاً
تستَقبلُ وقتاً مِنْ ياقوتْ
لا شرقٌ يبزغُ فيكَ
ولا غربٌ
مِشكاةٌ
بيْنَ حفيفٍ أزرقَ غطاءُ الملكوتْ
أفقٌ صلصاليٌّ
أبدٌ
يتدلّى عنقوداً
ليَدٍ تنأى
وتموتْ
حجَرٌ
ينسَى سيّدهُ

هَـلْ كـانَ
هُـنَـا
أمْ كـانَ هُـنَـاكْ
حـجَـرٌ يعْلُـو حـجَـراً
يعْلُـو لـيـرَاكْ
أنـتَ الـقـادمُ
لاَ
سَـهْـرانَ سـواكْ
صـمْـتُ يسْتَـقـبلُنِي
ويـكُـونْ
لـكَ يـا ضَـيْـفِيَ لـيْـلٌ مِـنْ أوراقِ الـبُـرْدِيِّ
ولـيْـلٌ مِـنْ أنْـحَـاءٍ
لاَ
عُـمْـرَ لـهَا
تـتـوافـدُ فـي نـفَـحَـات هَـسِـيـسٍ

آخِـرُ هـذا اللّـيْـلِ
وأوّلُـهُ
صِـنْـوَانِ
أقَـاريـزُ اتّـحـدَتْ
فـي أقْـدَام الـشَـفَـقِ الـنـهْـرِيِّ
بـقَـايَا سُـكْـرٍ تـمـلِـكُـنِـي
وخُـفُـوتْ

2

لكَ يا ضيفيَ أنْ تتْبعَني

أنْ تختارَ الشّطحَاتِ

مَعِي

قوساً يتلاشى بيْنَ الحيْرةِ

و

الحيْرَةِ

أسْرابَ نوافذَ آفلةٍ

لكَ أن تمْتدَّ هجُوماً

يفْتحُ

لي حوْضاً يتقاسمُهُ بطْشُ الرّغَبُوتِ

وحَدُّ السّيْفْ

جسَدي

يَا مَنْ أنْتَ مُقيمٌ في بُسْتانِ الضّيْفْ

حَدِّثْني عنْ زورَقِ هذَا النّصْفِ

السّاهِرِ منْ

شمْسٍ تُفْسِحُ لِلمَوتَى ظِلَّ حدائقِهَا

ليرَوْا دمَهَا

يَتكوّنُ بيْنَ مصيرٍ

تُخفيهِ الكلماتُ

وبيْنَ كَواكِبَ تحْفظُ ذاكرةَ العتَمَاتْ

جَسدي

يَا نهْراً يغْمُرني بعصَافيرَ انعكسَتْ في الطّيْفْ

حرَّضْ أشيَاعاً مِنْ ريحِ الغُنْبَاز
على أنفَاسِ اللّيْلِ
تُوَيْـجَاتُ
قـطراتُ المـاءِ
تُعيـدُ
فَـواتِـحَهَا
أحجَارُ هَارِبةٌ
ويَدانِ
عَلى حافّةِ شيْءٍ
لاَ أعْرِفُ كيفَ أُسَمِّيهْ

حـرِّضْ ومضَاتِـكَ **وَلـــي مسْكَــنٌ هُنَاكَ تمامــاً**
في جـوفِ سُلاَلَتِهَا **حيْثُ ينْعَكِسُ وهْمٌ عـلــى**
حتَّى يتأكّد كـلُّ ضَـريحٍ **سقُوحٍ نهْضَتهِ كـذلِـكَ**
مِـنْ **تسقُط سِتْرةُ الكتّانِ والعيونُ على أعْضَائي**
صرْختِـهِ **تتَزَاحَمُ جيئةً جيئـةً ضوْءٌ دَاخليٌّ**
وتمُرُّ زوايَا الضّوْءِ على عتبَاتِ **يُتمْتِمُ لـلـوْعـةْ**
يخْطِئُهَا **التـوتُّرِ نسْيَانٌ بطيءٌ يتوالَدُ**
مِصْراعٌ عُلْوِيٌّ **ينتَشِلُ العَمَى أيّامَهُ ورائحةً**
ومحيطٌ تعْذُبُ لفْحتُهُ **لهَا أُفُقُ المُروجِ كمَــا**
ويَواقيتُ التّيهْ **لـوْ أنـهَا افتَقدتْ مسَاءَهَا**

3

وهذَا الحـرُّ يا ضيْفِي يوسّعُ لِي
عُبوراً يجْهَلُ المتَردّدُونَ هجُومَهُ

تخشى على كبائري من هؤلاء
المانعين على أخطائي العزيزة
أنت مبعثها
وَ
مرقدها
وأنت الضيف

أهوالي
أصاحب فيك سيدي اللهيب
أطوف مبتهجاً
بأشباحي
طواف دم بمنشئه
سحاب
أو
غبار
أو لطائف لمتعة
وشمت على كتفي أخاديد السعار
لك يا ضيفاً
يتوثب في أعضائي
أن
تنسى
جغرافية الأحقاب
وتنسى
ما يفصل أغوار الشهوة
عن
سرتها

فى مُنْتصفِ التَّرْتيلِ
علَى أبْوابِ
بُخارٍ
يصْعَدُ منْهُ المذْبَحُ
والهدْىُ
وسيِّدةٌ تحْتاجُ لوَشْوَشةٍ
وجِرارٌ خطَّطهَا الخزّافُ
بحدِّ اللّوْعةِ
والضّحكَاتْ

لكَ يا ضيْفِىَ فى هذَا اللّيْلِ
قَناديلٌ
لا يبْلغُهَا سقْفٌ
وسَماءٌ
لاَ ترْقصُ إلاَّ
عنْدَ شقُوقِ الحيْرةِ
واللّطخَاتْ
جَسَدِي يثْبُتُ مُسْتقَراً فِي
تبدُّدِه وأنْتَ الضّيْفْ
سَتشْرَبُ
منْ هجِيرٍ تسْتوِي الهضَبَاتُ .
عنْدَ قدُومِ سُنْدُسِهِ هُجُوماً ثمَّ
تَنحَدِرُ اللّقَالِقُ مِنْ سطُوعِ
اليُتْمِ
أقْبِلْ

فى مسالكِ حشرجاتْ
واشغلْ
هواءَكَ بالظلالِ
بزرقةٍ
وهبتْ كثافتَها لضفةِ ذبذباتْ

4

تعدُ المسالكُ عابريها بالشحوبِ سحابةً
تعلو طفولةَ ليلهمْ
رقعٌ مهددةٌ
تضاعفُ حشمَها عثر النداءُ على
طيوبٍ
واكتفيتُ بما الضفافُ
به تبعثرُ خطَها
حتى يضيءَ
توتّرُ
بطلانَ كلِّ توازنٍ
أوْ
كلما
أوغلتُ كانَ تبددى أصفى
وأسطعَ مِنْ حنينٍ فاسدٍ تفشى
يديكَ مهابةٌ ومواكبٌ تسعَى
بموتاهَا إلى شمسٍ سأعبرُ نهرَكُمْ
ضيفاً هى الأشباحُ أتبعُهَا
ومخلوقاتُ عاصفةٍ ألفْتُهَا اصطفاءَ

وداعةِ
النّسْيَانِ
مَنْ
مِنْكُمْ
يَرَى عتَباتِ هذا الصّمْتِ
تسْكُنُني
حَرارَتُها

لَهيبٌ سيِّدٌ
يدنُو
بطاعتِهِ
اتَّئِدْ
هَذي الأفاريزُ
الخَفيضةُ
في
مُقدّمةِ الشّسّاعةِ هَاتِ
واحِدَةً فواحِدَةً
محابرَكَ
الّتي
غطّتْكَ موْجتُهَا

بوابةٌ أخْرى تُوجّهُني
بُحيْرَتُها
نحْوَ
انتِشَارِ فراشةٍ
في السّهْوِ

يَا لـوْحــــــى

ســأكْـتُـــبُ شـبْــهَ أمْــدَاحٍ لِـســيِّدَتِـى
القصيَّةِ فى منامَتِهَا كــأنْ ضــراعــةً
ســرقــتْ يديْـهــا تـلْـكَ صـرْختُكَ الّتى
وهـبَـــتْ يَــدِي شــرْخــاً تــوقّـــدَ هَــلْ
أُبـــاركُ لـمـةَ الــريْـحَــانِ وهْـىَ تُـبـادلُ
الخُـطـواتِ صـعْـقَ حـدُودِهَـا أمْ أنّنى
أضعُ الـهــلالَ عـلـى المـدارجِ كُـلِّـهَــا
شـمْـسٌ تُـسلِـمُـنِى
مـراقـىَ
شـهْـقـةً أبـداً تـهـيِّئُ لـى
انْفِـجَـارَ مشَـاهـدٍ بـرمَـادِهَـا
حتّى النّهايةِ
ترْتمى
بسَعـادةِ النّسْيَـانِ

فـي أقْصَى دمِ الـكـلِـمَـاتِ
تـائـهـةً تـذُوبُ
شـمـسٌ تُـبـادِلُـنـى
ارتِعَاشةَ لطْـخـةٍ يَـخْـتَـارُهَـا
مَـنْ لاَ يَـؤُوبُ .

تـأتِـى الـمـواكِـبُ مِـنْ ظـلالٍ ضـيِّـقـاتٍ
والـذّبَـائـحُ طـيِّـعَـاتٌ نـازلاتٌ بـانْـدفـاعِ
بَخُـورِهَـا

منذُ قرنيْن تقْريباً حدَثَ
ذلكَ والبارِحَةَ تذكّرتُ
أنّنِي لم أواصل سَنَواتي
الخمْسَ عشْرةَ قبْلها كُنتُ   قلبٌ يُقابِلُ
اتكأتُ قليلاً لأتعرّفَ على   عَرْشَهُ
دَاخلِي الذي أنْشَأتُهُ   أرضُ الغُروبْ
دُونَ أنْ يعْلمَ غيْرُ   جُزُرٌ تُحيطُ
أعْضائيَ نادَى عليُّ نعَمْ   رقصتَهَا
أوْلا نعَمْ حينَ أسافِرُ   برنَاتٍ
لا ثُبوتُ مسْعَاى ثمّ اتخذْتُ   واقْداحٍ
لي مُصاحِباً مِنَ الشذَراتْ   وأعْشَابِ الشهُوبْ

5

أبَارِكُ عُزْلةً تشتدُّ في ذُعْرِ الشحُوبْ
مصَائِرُ ترْتدي أوْقاتَهَا
وتقْرأ
مَا تفِيضُ بِهِ النّدُوبْ
مَواكِبُ عُزْلةٍ تتأهّبُ الطرُقُ
البطيئةُ كيْ
يُعَمّقَ عابرُون ممجّدُونَ
لوَحدِهِمْ خِلجَاتَهَا
بَسَطُوا الوسَادةَ
أيُّها
المتَلألِئُونْ

طيّبْتُ أصْواتي
وأفردْتُ السّحابَ لكُلِّ أهْوائي
هذا انتِخابُ اللّيْلِ يصْعَدُ
مِنْ منابتِ شُعْلةِ
النّسْيانِ
حيثُ
دَمِي تُراوِدُهُ بُحيْرتُها
انجذبْتُ لطفْلةٍ سمّيْتُها الحُمّى

وكانَ ليَ الصّدَى
مُتبدِّداً
بَسطُوا الظِّلالَ
وصرْخةٌ تجْرِي كثافتُها
ليُخْفيَ عابِرُونَ
مُمجّدُونَ
هُناكَ تحْتَ جُفُونِهمْ
صُوراً تُطيلُ معَارِكَ السُّوسَانْ
لتَنْشُرَ بيْنَنَا النّظراتُ
صُبْحاً
في تمزُّقهِ
لتبْدأَ زُرْقَةُ الفُقْدَانْ

6

وأنتَ الضيْفُ فضلُك ها هُوَ
الإكْليلُ يسْقُطُ عارِيّاً بيْنَ
احْتدامِ صلابةِ البلّوْرِ لنْ يرثَ

الكتابُ تضرَّعا موتى إليكَ
تعهّدوا بنداوةٍ فاضتْ بأجنحةٍ
على دُرجِ البهاءِ تدافعوا
لتؤكّدَ الأهوالُ لسعةَ ظافرٍ
بالليلِ يهبطُ في تصدُّعِهِ
إليكَ
إليكَ
سيّدي اللهيبُ تقولُ لي الجوزاءُ

مخبرةً
والواحُ
وكُرسيٌّ يُطِلُّ على نُشوءِ بُحيرةٍ
تعلو التراتيلَ الكُتُبُ خفيفاً
راسخاً في الصّمتِ يُذهِلُ
غيْرَهُ بُقعاً تُحوِّلُ نفسَها ورداً
يُضاعِفُ في الخفاءِ سطوعَهُ

والطفُ
بهذا الضّيفِ
يا
جسَدي

7

يدانِ كريمتانِ
لأيِّ مُفتتحٍ وهبْتُ دمي

تمهّلْ إنْ دنوْتَ
وإنْ
دنوْتَ لكَ
الغُبَارْ

لاَ شيْءَ ينزلُ منْ يديْكَ
سوَى الذِي شربتْ
يداكَ
منَ السَّحَابْ
أنْساغُ عاصفَةٍ
تُقاسمُكَ الجهَاتُ
زنَادَهَا
أبديّةٌ تُفْضِي إليْكَ بيُتْمِهَا
شمْسٌ تدافعُ
عنْ
فَراغاتِ الكتَابْ
يدَيْكَ
يدَيْكَ
قَابِلْ مَا تدفّقَ منْ يديْكَ
بجَمْرَةٍ تجدُ الخليقةُ فى منابِعِهَا
انحفَارَ وداعةٍ
هلْ أنْتَ
وحْدَكَ
أمْ
طُيورٌ
عائداتٌ من قُطوفِ الزَّعْفَرانِ

تَسَلَّلَتْ

بيْنَ السَّنَابِلِ

تقْتدِي بفَجِيعَةٍ

تخْتدُّ

فِي حجَرِ الصَّوَانِ

وفِي

أمْشَاجِ سَاكِنةِ التُّرَابْ

8

هواؤُكَ بَارِدٌ

يُمْلِي

عليْكَ زُهيْرَةَ الزَّيْتُونْ

هَوَاؤُكَ هَادِئٌ

ضَاقَ

القميصُ عنِ اختفَاءِ العيْنِ بيْنَ شؤُونِهَا

هَوَاؤُكَ ليِّنٌ

سَرقتْ

يديْكَ منَامةٌ سقطتْ منَ الإفْرِيزْ

هَوَاؤُكَ

مُلتقَى كَتِفيْنِ

أيُّهمَا ابتداءُ غمَامةٍ طوّقتْ زُرْقتَهَا بقُرْبَانِي

9

تحدّقُ صُورتي في صُورتي
يَا طائرَ البلشُونْ
تدفّقت الخفايَا كيْ تَراكْ
تعُودُ
مِنَ المنَابعِ
كلُّ عاصفةٍ تلوذُ
بأختِهَا
حبّقُ الظّنُونْ
يُعيّنُ لي
جناحَ بُحيرةٍ فاضَتْ
مِنْ
طقُوسِ الحرْثِ
فابْسطْ لِي
منَاكبَ رغبتكْ
حتّى
أقولَ معَ الذينَ تبدّدُوا
يا أنْتَ
يَا
وَجْهي

وَلِمَ طائرُ البلشُونِ يخترقُ
وحدةَ كفِّكَ اليُسرَى
ليلبَسَ صوتكَ ويَغيبَ عنكَ
بينَ طيّاتٍ لا تَراهَا
كأنّكَ واهبُ حسْرتِكَ التي
تخذلُكَ كُلمَا أفرطتَ فِي
مُلازمَةِ العَنيدِ هُوَذَا
المسْرَحُ نفسُهُ لتحملَ بيْن
أضلاعِكَ لسْعةً لا
تعْثُر عليْكَ ولاَ تنادِي
علَى نَهْرٍ تتجَاهلُه القرابين
مِنْ تلقَاءِ ابتعَادِهَا عنْكَ
وأنتَ لا تدْرِي

ويَا ضيْفِي
أحدّقُ فيكَ مُضطرباً
يداكَ خفيضتانِ
تُهدّئانِ

طيُـورَ مُـرتَـفـعٍ قـريـبٍ مِـنْ صـدَى الأجْـراسِ
شـمْـسُـكَ تسْـتـطـيـلُ بِسَـقْـفِـهَــا
اللّيْلىّ
عنْدَ بُحَيْرةِ الأضْواءِ
يَاقُوتٌ
تضَـاعـفَ فـى بَياضِ النّـبْـتْ

مَـسَاءٌ فـى انْخفَاضٍ يَسْكُنُ الحُـجُـراتِ
أسْألُ عنْكَ

يا
فيضى

وقُـرْبَ الوقْـتْ
هَـوَاءٌ يَنْقُلُ الخُطُـواتِ
مِـنْ نَـهْـرٍ
إلـى سَـهْـرٍ

ضِـفَافُ النّـهْـرِ تَخْـطِفُ مِنْـكَ صَـاحِبَـهَا
وَشَـمْـسُ اللّـيْـلِ
جَـاهِـزةٌ
بِـصَـرْخَـتِهَـا
وهـذَا الصَّـمْـتْ

ابراهيم عبد المجيد

صائد المجانين



لماذا يكثر ظهور المجاذيب فى المدينة صيفًا؟ لايكفى صفاء الجو سببًا لذلك. الوقت الآن ليس صيفًا، لكنه توقع ظهور احدهم، وكالعادة ظهر بعد توقعه بثوان، وراه يأخذ طريقه إليه وهو واقف تحت المظلة.

ولقد نمت لديه حاسة غريبة تنبئه بظهور المجاذيب فيظهرون، ولقد جرب أن ينتبه لذلك الحدس المفاجئ الذى يتمدد فى صدره بغتة معلنًا ظهور مجذوب، ووجده دائمًا صادقًا. وحين جرب أن يعلن لنفسه، بإرادته، ظهور المجذوب، خاب ظنه. يغافله الإحساس دائمًا فى البداية، ولا يشعر به إلا بعد أن يكون قد ملأ الصدر بقلق مجهول المصدر، وملأ الفكر بحيرة مباغتة، ثم يراه أمام عينيه، الحدس نفسه، يضىء معلنًا ظهور المجذوب الذى لا يلبث أن يظهر. بعد ذلك يتجه المجذوب إليه. إنه لايحدس ذلك. إنه يعرفه معرفة يقينية من زمان!! يبتسم فى كل مرة يرى فيها مجذوبًا يتجه نحوه. حتى حين يبدو أن المجذوب قد انحرف عنه، يظهر فى النهاية انه، المجذوب، اختار قوس دائرة كبيراً ينتهى إليه.

كانت البداية فى طفولته، حين كان أبوه يصحبه معه فى مشاويره. لاينسى كيف كان أبوه يقف على محطات الأوتوبيس او الترام او القطار شاردًا دائمًا. كان يمكن له أن ينساه، ولقد حدث أكثر من مرة أن تحرك الأب ولحق هو به بعد أن صرخ يناديه فانتبه الأب وتوقف. يمسك الأب بعد ذلك بيده الصغيرة ولايتركه إلا فى البيت.

لايذكر أول مرة رأى فيها مجذوبًا، لكن يذكر انهم كانوا كثيرين فى شوارع المدينة، فى الصيف والشتاء وسائر الفصول. ويذكر أنه لم يجد مرة اختلافًا فى نظراتهم السعيدة، ولا فى قدمى أحد منهم حذاءً، ولم يحدث أن رأى أحدهم فى جلباب نظيف، ودائمًا هم منكوشو الشعر. لم ير مجذوبًا ذا شعر أبيض. لعلهم يموتون مبكرين. لم ير جنازة لمجذوب. يسمع أنهم يموتون فى حوادث الطرق، او غرقًا فى البحر والترع. على أى حال لقد تشابهوا فى كل شىء إلا طول ذقونهم.

الجميع يتركونها لكن هناك من كان حليق الذقن دائمًا. وظل هذا يحيره. تمامًا كما حيرته فى البداية عيونهم التى هى غالبًا حمراء كعيون القطط فى الظلام.

عندما تقدم أول مجذوب نحوه جفل وتراجع بسرعة ممسكًا بساق أبيه. «لاتخف هذا مبروك». ولم ينس تعليق أبيه أبدًا. رأى اباه يخرج من جيبه قطعة معدنية، لابد أنها كانت قرش صاغ، ويعطيها للمجذوب الذى راح يضغط عليها باسنانه، ثم ابتسم لأبيه ومشى مستمرًا فى الضغط عليها بالأسنان حتى ظنه سياكلها.

لم ينس كلمة «مبروك» عن المجاذيب لكنه ظل خائفًا منهم. فى الثامنة، هكذا تقول أمه دائمًا، كان قد خرج معها فى صحبة جدته القادمة من الريف. حين قابلهما احد مجاذيب المدينة جفل وخاف وأمسك بجلباب أمه، لكن جدته قالت «لاتخف إنه مبروك» تمامًا كما قال أبوه من قبل، لكنها فعلت مالم يفعله الأب. امسكت بيد المجذوب ومشت بها على رأسه هو. كان المجذوب يضحك بصوت هادئ ممتد، وانطلق يمشى مبتهجًا يقفز فى الفراغ، بينما كان هو يرتعش، ويقاوم البكاء.

لماذا فعلت جدته ذلك به؟ لنقل البركة من البهلول إليه. هكذا سمعها تقول. لتضمن له عمرًا أطول. لكنه نادرًا مايتذكر ذلك. وبالقطع هو يدرك الآن أنه لامعنى لذلك ايضًا. لكن هل يكون ما فعلته جدته هو سبب اتجاه المجاذيب إليه كلما مروا من امامه فى اى مكان وأى وقت فى المدينة. عادة يقترب البهلول منه يتامله بدقه، يتفحصه، ثم يمضى. يبدو كما لو كان يتعرف عليه، واطمأن انه هو من يبحث عنه، اطمأن على وجوده، لذلك يمضى سعيدًا رافضًا اى نقود يقدمها هو بدوره إليه. يحدث ذلك حين يكون وحده واقفًا أو ماشيًا فى طريقه، أو حين يكون بين أصحابه فى المقهى أو فى نزهة أو فى اى مكان. لقد كان يظن ان ذلك مرتبط بمدينته فقط، لكنه حين انتقل إلى القاهرة، التى رأى مجاذيبها اكثر، ظل الحال كما هو لم يتبدل. يحدس ظهور المجذوب فيظهر ويتجه إليه يصافحه أو يبتسم له بعد تفحصه. لماذا يزداد المجاذيب فى القاهرة. ربما لكثرة مساجدها. والأصح لأنها محاصرة بالريف من الشمال والجنوب، ومن الريف ياتى اكثر المجاذيب إلى المدن. أجل، هؤلاء المجاذيب ليسوا أبناء المدينة، إنهم غفل تمامًا. إنهم أهل الريف فى حالة غير مكتملة. لقد صار خبيرًا فى انواع المجاذيب. هكذا يخيل إليه. لكنه ظل دائمًا مهتمًا بأن يعرف لاقتراب المجاذيب منه سببًا آخر غير مافعلته جدته. اجل لابد من وجود سبب مقنع. هل يكون لديه استعداد خفى للجنون يراه هؤلاء البهاليل؟ لقد قال ذلك لأصحابه أكثر من مرة وهو يضحك، لكنه حين ينفرد بنفسه، خصوصًا بعد ان ينتصف الليل، فى اللحظات المتفردة من الصمت الجليل الذى يغشى الدنيا، كان يشعر بشىء من الصحة فيما يقوله لأصحابه. كثيرًا ما رأى نفسه يمشى امامه مجذوبًا!. أو نائمًا فوق سطح البيت، تمامًا كما فعل «السيد البدوى»، زاهدًا فى الطعام والشراب، ولايكف عن الصياح حتى مات!. لكن لم يكن يحب أن يصدق ذلك. إنه يميل إلى تفسير حماته حين حدثتها ابنتها عن ظاهرة اجتذاب المجانين إليه، قالت حماته «إن فى وجهه ألفة وطيبة» لكن الابنة، زوجته الآن، قالت إن أمها لاتريد أن تقول صراحة إن فى عينيه بريقًا جذابًا لايختلف عن البريق الذى فى عينى المجانين. إنه لاينسى كيف نهرت حماته ابنتها ـ زوجته الآن حيث يحب أن يؤكد ذلك لنفسه دائمًا ـ بعنف وجدية

وأمرتها أن لاتعود لمثل هذا القول. لكنه حين عاد إلى البيت، ولم يكن قد تزوج بعد تلك الليلة التى دار فيها هذا الحديث، جعل ينظر فى المرآة التى ينظر فيها كل يوم. لم يجد أى علامة على الجنون لكنه لم ينقطع عن النظر إلى المرآة بين وقت وآخر، ومن المؤكد أنه كان يفعل ذلك لوقت طويل فى مساء كل يوم يقابل فيه مجذوبًا فى الصباح. ومرة بعد مرة لاحظ حزنًا شفيفًا ينمو على وجهه، وفى قلب عينيه. حزن جميل يدفع برقة الدمع إلى عينيه بلا سبب. وتذكر بقوة اليوم الذى قربته فيه جدته من المجذوب. كان يتذكر كلام أمه عن ذلك اليوم، لكنه الآن تذكر الحادث نفسه. رآه رأى العين حقًا. أحس بيد المجذوب الخشنة وهى تمسد شعره. كانت ثقيلة. ورأى ابتسامة المجنون، وهرير ضحكه!، وأسنانه غير المنتظمة، ورآه يقفز فى فراغ الشارع. كان الوقت مساء. المصابيح الكهربائية تلقى بضوئها الأصفر على جلباب البهلول القاتم. إنه يرى الآن حتى تشقق كعبى قدمى ذلك البهلول. وأمسك بنفسه أكثر من مرة متلبسًا بالرغبة فى أن يسافر إلى مقام السيد أحمد البدوى. وأمام ضريحه، إذ سافر بالفعل، فكر كيف حقا استطاع المرور من بين كل أولئك المجاذيب الذين قابلهم فى الطريق منذ نزل من القطار إلى المحطة. خيل إليه أن مدينة طنطا هى مركز مجانين العالم، وأنها هى التى تقذف المدن الأخرى بالمجانين. وفكر أن يتحرى هذه الحقيقة بأن يسافر إلى مدينة «دسوق» ويقارن بين مجانين سيدى إبراهيم ومجانين السيد البدوى؟ ويرحل إلى وجه قبلى إلى قنا وسيدى عبد الرحيم القناوى وإلى أسوان وسيدى الشاذلى وإلى كل بقعة فيها ولىّ له أتباع ومحبون عقلاء ومجانين. ولما بدأ يصعد إلى سطح البيت فى أوقات متفرقة تساءل هل الجنون مرض معد؟ لم يحدث من قبل أن صعد إلى سطح العمارة التى يسكنها، حتى إيريال التليفزيون الخارجى لم يشتره. استخدم الإيريال الداخلى الصغير الأنيق، واكتفى من التليفزيون بقناة واحدة تمنى أن تختفى بدورها. لم يسمع من قبل عن مجنون أصاب عاقلاً بالعدوى. عليه إذن أن يحذر. لايترك قدميه تسوقانه إلى السطح فذلك فيما يبدو تحقيق لرغبته المكبوتة أن ينهى حياته على طريقة السيد البدوى. وأن يكف عن الذهاب إلى موالد الأولياء. أن يستمع إلى كلام زوجته التى يراها تتألم من أجله. لقد قالت زمان حين خطبها، إن فى عينيه ما يشى بالجنون. الآن تحذره. تقول له إنها كثيرًا ما تسمعه يبكى بالليل. إنها تستيقظ فزعة على صوته. يندهش من كلامها عن ارتفاع الصوت. يقول لها إنه يفعل ذلك بصوت لايكاد يسمعه أحد. تسأله لماذا يفعل ذلك. يقول إنه لايعرف سببًا محددًا. لايعرف ماالذى يوقظه وماالذى يدفعه للبكاء. تقول إنه لايليق به أن يبكى من الأصل!. وهو بدوره يدرك أن كلامها صحيح، لكنه لايستطيع أن يحدثها عن تلك الأيدى البيضاء المنيرة التى تأتى من الفضاء تربت على كتفه وتمضى، وهو يكاد يرتفع عن الأرض رغبة فى اللحاق بها لكن العجز يصيبه فينظر حوله ساكنًا فلا يرى إلا الضوء الذى صاحب الأيدى الكريمة وهو يزداد شدة فوق مدينة تنام. إن شدة الضوء تصل إلى الدرجة التى تحمله إلى التلاشى. إلى العدم ذاته.إلى منطقة أشبه بمناطق انعدام الوزن. نوع من الأثير الذى يلحق به الإنسان فى فترة نقاهة من مرض طويل. أثير مشبع بالفرح الطفولى يدخله خفيفًا ويعود منه خفيفًا فيتسلل من الغرفة إلى الصالة حيث المرآة الكبيرة المثبتة فى الحائط، ويضئ النور بعد أن يحكم إغلاق باب غرفة النوم على زوجته، وباب غرفة نوم ولديه، فلايصل إلى أى منهم ضوء يمكن أن يوقظه. يشرع فى النظر إلى المرآة. يدرك أنه لم يضئ النور. وجده فى الأغلب مضاء من مصدر غير مرئى. يقفز فى فراغ الصالة يكاد رأسه يصطدم بالسقف. يزداد خفة ويشرع فى البكاء وهو يشعر

بجسده يشف ويرق ليصير خيطًا فى فضاء نسيم.... ترى هل هكذا يكون البهاليل. هل الخفة من مظاهر العته. ياللسعادة التى تشيع فى روحه وجسده. جسده؟!. هل قال ذلك. إنه لايشعر إلا بانه روح خالص..

حدثته زوجته عن ذلك الرجيم القاسى الذى فرضه على نفسه. لم يعقل ذلك حقًا. فقط صارت نفسه تعاف الطعام. إنك تفقد الكثير من وزنك فى وقت قياسى وهذا خطر!. هكذا تقول زوجته وهو يزداد سعادة يومًا بعد يوم، ويتمدد فيه حنين إلى شىء مجهول. الحنين. الحنين. ذلك الضوء السحرى الذى يسرى فى أجساد الشيوخ بات يشتعل فى جسده هو الذى لم يصل إلى الأربعين بعد. لكن إلى أى شىء يحمله الحنين. لايدرى بالضبط. لقد صار مبتسمًا طول الوقت، فرحاً باللقاء مع اللاشئ. عيناه الآن لاتنزلان عن الأرض. يراه الناس فى الشوارع يوقف المجانين وينظر فى عيونهم ويضحك. يتملى عيونهم لوقت طويل ثم يمضى ضاحكًا ومستمتعًا ومبتعدًا. لم يعد ينتظر البهلول حتى يقترب منه كما كان يحدث فى الماضى. هو الذى يتقدم نحو البهلول يتأمل عينيه لبعض الوقت ثم يتركه ويجرى بعيدًا. هو حقًا الذى يوقف البهلول، وهو حقًا الذى يبدأ فى النظر إليه، هكذا يراه الناس، لكنه يشعر فجاة بنظرات البهلول وكانما هو، البهلول، الذى يبدأه بالنظر فيفر من أمامه. احمرت عيناه هو أيضًا ويبللها الندى المترقرق. لم يكن ذلك أبدًا من اثر غبار الخماسين الذى بدات رياحه تهب على المدينة، ولاحزنًا على زوجته ولديه الذين بحثوا عنه فى شوارع المدينة وكلما عثروا عليه هرب من أمامهم واختفى. كان دائمًا بعد أن يختفى، يقف لحظات متالمًا، يتذكرهم بلا شك، صورة غائمة قديمة لزوجة لاتكف عن الضحك ولطفلين لايكفان عن المرح. لكن لايقين الآن. تهب الريح فيمشى فى مواجهتها. لاتنتهى ولايكف عن المشى فى مواجهتها. يريد أن يجد منفذًا ينفذ منه إلى مصدر الريح. دائمًا تواجهه المبانى تسد الطرقات. لكنه وجد أخيرًا طريقًا يخرجه من المدينة إلى الفضاء الواسع. ترامت أمامه الصحراء ورأى بعينيه دوامات الغبار الخماسينى ترقص بلا نهاية فراح يرقص هو أيضًا طربًا ويجرى آخذا طريقه وسط الرمال.



إسماعيل المهدوى

الأزمة الإيديولوجية فى اليسار وفى اليمين

بعد انهيار مصانع العقائديات فى الغرب

من الأمثال فى الماضى، كلام الحكماء والشعراء عن هؤلاء الذين يهاجمون ويسبون الزمن أو الأيام، رغم أن الزمن مجرد وعاء يحتوى الناس بمفاسدهم ومظالمهم، أو بفضائلهم ومكارمهم إن وجدت. وفى ذلك قالوا: «نعيب زماننا والعيب فينا× وما لزماننا عيب سوانا!»

وعلى غرار ذلك، ترددت وتكاثرت الكتابات والمقالات أو التقولات عما يسمى ازمة اليسار أو أزمة اليمين، رغم أن اليسار واليمين موقفان سياسيان عقائديان، أو بالأحرى موقعان للمواقف السياسية العقائدية، يمكن ان يتواجد فيهما الناجحون والفاشلون، وكذلك المثقفون المستنيرون والجاهلون الإظلاميون. ولهذا، كان الأدق أن يتناول الباحثون أزمة هذا الجانب أو ذلك الجانب من نشاط وتفكير وتعبير ومواقف الجماعات اليسارية واليمينية هنا او هناك، بدلا من إطلاق الأقوال على عواهنها لتقع على مواقع «مكانية» مجردة!! تماما كما تتحدث عن «أزمة» شخص معين مثلا، فلا يكون القول مفيدًا إلا إذا حددت الجانب المقصود فى التأزم (مثلا أزمة مالية، أو أزمة نفسية، أو.... إلخ).

ومن ناحية أخرى، فالحقيقة القاعدية/ الأساسية التى يجب ألا تخفى على الباحثين فى هذه المشكلة، أنها ارتبطت بل ارتكزت أساسًا على مغالطات وتخليطات أخرى، تزعم أن ما يسمى «عصر الإيديولوجيات» قد انتهى، وأن كل الإيديولوجيات تلاشت وتبخرت وانتهت أو انتهى دورها، إلخ، وحلت محلها «المصالح» - وكأنما الإيديولوجيات لم تكن تخدم المصالح، أو كأنما يمكن تحديد وتحقيق المصالح بدون إيديولوجيات مرشدة!!

وهكذا، نلاحظ أن التعلق بأوهام «انتهاء» الإيديولوجيات/ العقائديات – بدلا من متابعة تحولاتها وتغيراتها – كان يتضمن بالضرورة المنطقية وتحصيل الحاصل انتهاء اليسار واليمين اللذين هما مركزان عقائديان لا أكثر!! ومعنى ذلك أنه كان يجب الحكم مسبقا وبالافتراض التعسفي بأنه لم يعد ثمة بقاء لليسار ولا لليمين مأزومين أو غير مأزومين، لأنه لا بقاء للأشياء إذا فقدت قاعدة وجودها ومبرر وجودها.

لكن المؤسف أن هذه الغاغة اللغوية المخلوطة عن انتهاء الإيديولوجيات (بدلا من تحولها إلى إيديولوجيات جديدة أو مشروعات لإيديولوجيات جديدة بعد استهلاك وانهيار بعضها بالتقادم)، أصبحت هي الموضة المفضلة والسائدة لكل المتشدقين والمثرثرين السطحيين في موضوعات السياسة!! وكلمة «الغاغة» والغوّة (بتشديد الواو) والغيّة (بتشديد الياء) والأغوية والغوغاء، إلخ، هي كلمات عربية صحيحة تعبر عن الضجيج الأجوف والأصوات المخلوطة والتجمعات المختلطة للجراد والبعوض أو الهاموش وما إلى ذلك، ومن ثم تقال أيضا عن سفلة الناس وكذلك عن منزلقات التضليل والمغالطة، ولهذا يمكن أن تعبر الكلمة عما تصنعه الموضة المذكورة في المطبوعات ووسائل الإعلام بخصوص الانتهاء الأبدي المزعوم للإيديولوجيات والانتهاء المزعوم للتاريخ، أو القول بانهيار وانتهاء مواقع ومراكز الاتجاهات العقائدية السياسية – بدلا من متابعة أفكارها بالتجديد وإعادة الترسيم والتخطيط؛ إلخ.

وإذا كانت القصص تحدثنا عن الراهب الذي أراد أن يأكل دجاجة في أيام الصيام عند المسيحيين فقام بتعميدها باسم «سمكة» ليلتهمها شرعيا، فإن «الغاغة» المذكورة تستكمل القصة حين تقدم لنا متفرجين فقدوا البصر والبصيرة فتوهموا أن الدجاجة «انتهت» (بل الدجاج كله قد انتهى)، لأن الراهب المعمداني قام بتغيير اسم دجاجة!!

مثل هذه البلاهات السياسية، هي التي يستشعرها القارئ عندما يقرأ مثلا في صحيفة كبرى – حتى عن جنوب إفريقيا: أنها «نفضت يدها من الإيديولوجيات، واتجهت إلى المصالح، بل وحتى اتفاق طابا، لم يقتصر توقيعه عندهم على انتهاء الإيديولوجية وانتهاء التاريخ، بل إنه أنهى السياسة أيضا!! قال أحدهم عنه: «لقد توارت وتراجعت السياسة، ليبرز ويظهر الاقتصاد»!!! وكأنما يمكن أن يوجد اقتصاد بدون سياسة وبدون اتجاه عقائدي!!!

وعلى كل حال، فالموضوع يحتاج إلى بعض التعريفات أو التوضيحات الأساسية، قبل استكمال عناصره.

تعريفات

أولا ـ معنى الإيديولوجية أو التكوين العقائدي:

أوضحنا في كتابات أخرى، معاني وتطورات هذه الكلمة تفصيلا، فالإيديولوجية تعبر عن أصول ومبادئ الفلسفة والتكوينات الفكرية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يعتنقها الفرد أو الجماعة، أي تعبر عن نقاط الانطلاق في الاتجاهات الفلسفية والاجتماعية بالمعنى العام. وقد اقترحنا أن نستعمل في اللغة العربية

كلمة «العقائديات» لأنها أوضح وأوسع، وتشمل مبادئ واتجاهات الاعتقاد أو الاقتناع عموما. وإن نظرة واحدة إلى هذا التعريف، تؤكد الاستحالة المنطقية لتجنب الإيديولوجيات أو العقائديات، لاستحالة الحياة بدون اتجاهات وعقائد في مختلف المجالات ومن مختلف الأنواع وخلال مختلف التحويلات والتغيرات.

ثانيا ـ معنى اليسار واليمين:

في التراث العربي القديم، ثم في التراث السياسي الذي تبلور في مرحلة الثورة الفرنسية، كانت كلمة «اليسار» تعبر عن الرفض، بينما كلمة «اليمين» تعبر عن التأييد. وبهذا المعنى، تبلور معنى اليسار واليمين في السياسة الحديثة بانقسام نواب الجمعية الوطنية في عهد لويس السادس عشر إلى معارضين ومؤيدين. ولكن لأن الأرض كروية وتدور حول نفسها وحول الشمس – في السياسة والاجتماع والاعتقاد وليس فقط في الفلك – أصبح من المستحيل تحديد معان ثابتة وشاملة مكانيا وزمانيا لليسار واليمين. ذلك أن ما ترفضه جماعة سياسية ما في هذا البلد أو ذاك، ثم في هذه المرحلة أو تلك، قد تقبله وتؤيده في بلد آخر أو في مرحلة أخرى، وقد تفعل على عكسها جماعة أخرى مشابهة في بلد آخر. أو مرحلة أخرى! ومن هنا كان لابد من تحديد «نقطة» عامة ثابتة تتحدد بها بوصلة اليسار واليمين في هذا العصر الذي بدأ بالثورة البرجوازية الصناعية. هذه «النقطة»، هي الموقف من النظام الرأسمالي البرجوازي الحديث: هل هو موقف الرفض والمكافحة الجذرية، أو موقف الدعم والتأييد الجذري، أو مواقف فرعية أخرى تتراوح بين الجانبين.

وفي هذا أيضا، نجد أن التقسيم أو التمييز هنا ضروري منطقيا ولا يمكن تجنبه إلا بالتخليط والتعمية والمغالطة. لكن يمكن فقط تحديده وترسيمه بدقه أو تغييره وتبديله، أو إعادة تحديده، إلخ. وإذن، فإذا تكلم أو كتب أحد عن «أزمة» اليسار أو اليمين، فيجب أن يتناول الموضوع من حيث الضرورات المنطقية للدقة والوضوح في التقسيم والترسيم في هذا المجال، أو من حيث التعديل والتبديل، إلخ. وهذه كلها أيضا، تفترض وتستلزم التناولات والتحديدات العقائدية التي هي أساس وبوصله أي تمييز بين الاتجاهات والمواقف السياسية.

ثالثا ـ حتمية الصراع البشري تعني استحالة الاستغناء عن العقائديات:

الأسماء هنا قد تختلف وتتعدد، لكن المسمى واحد، فالبعض يتحدث عن الصراع بين الحضارات» أو بين «الثقافات» [التراثات العرقية] أو بين «الأديان»، إلخ. لكن المهم في كل ذلك، هو «القاعدة» أو «التكوين الأساسي» للمبادئ والأصول التي تنطلق منها الاتجاهات والمذاهب في السياسة وغيرها، بدليل أن الانقسام أو الصراع قد ينشب بين أتباع الدين الواحد أو المذهب الواحد.

وعلى كل حال، فهذه النقطة تحتاج إلى وقفة خاصة.

حتمية السلاح أو الدرع العقائدي

نشرت إحدى المجلات تلخيصا لآراء واحد من أعلام الفكر السياسي العقائدي منذ الخمسينيات (الأستاذ محمد حسنين هيكل)، يتحدث فيها عن «ضرورة تحديد مشروع حضاري» لكل دولة أو نظام، أي ضرورة وضع

برنامج استراتيجى وتخطيط استراتيجى للأهداف وللمستقبل، إلخ. وللأسف أن الموقف العام إزاء هذه الآراء وهذا الموضوع لم يصل حتى إلى الحد الأدنى من الوعى أو التجاوب! بل الأنكى، أن أحد الكتاب (وهو أستاذ جامعى يشتغل بالتاريخ!) كتب فى صحيفة الأهرام (فى يولية وأغسطس) هجوما شديدا حادا فى مقالات متكررة ضد هذه الآراء التى اعتبرها «موضة» قديمة أطلق عليها اسم «الكهف الناصرى»!!

لكن الحقيقة أن كلام هيكل يعبر عن ضرورة منطقية وعلمية وعملية عامة لكل مجتمع ودولة فى أى مكان أو زمان - ولا علاقة لهذه الآراء بعبد الناصر أو غيره، لأنها لا ترتبط بهذا الاتجاه أو ذاك! ذلك أن الاستهداف المستقبلى المبرمج والمخطط، هو فاصل الإنسان عن الحيوان، وهو فاصل المجتمع العاقل عن المجتمع المتخلف أو الجماعة البدائية؛ فضلا عن أن المفكرين والخبراء أصبحوا يعتبرون التصور العقائدى أو المبدئى المرشد هو جوهر «الأمن القومى».

وهذا ما يقرره مثلا وزير متخصص من الوزراء العسكريين السابقين، فيما يذكره (فى أهرام ٣/١٠/٩٥) تحت اسم «الاستراتيجية العظمى» أو «المخطط الكبير» Grand Design - وهى أمور لا يمكن إنجازها طبعا بدون بوصلة عقائدية ومن ثم بدون مواقع انطلاق عقائدية. ولهذا، نجد أيضا أنهم فى جمهوريات موسكو مثلا يتمسكون تماما حتى اليوم بما يسمى «العقيدة العسكرية doctrine للجيش الروسى» - بغض النظر عن حقيقة ما يقال عن انهيار السلطة المركزية وانهيار الماركسية (الذى كان تحرراً من مذهب عقائدى فاشل ومتقادم صنع فى لندن فى القرن التاسع عشر!).

وأظن أن هذه الأمثلة، تكفى لتوضيح أن المشكلة ليست ولم تكن مشكلة انتهاء الإيديولوجيات أو انتهاء التقسيمات والتمايزات العقائدية السياسية، لكنها كانت وأصبحت مشكلة تغيير وتجديد للعقائديات، أو تحرر من العقائديات القديمة الفاشلة، من أجل استبدالها بعقائديات جديدة ناجحة (عقائديات معلنة، أو مموهة لم تعلن بعد).

وحتى فى الأساطير «الاستراتيجية» الفرعونية، كانوا يتحدثون عن ضرورة حرق وإزالة العقائد السابقة التى تتقادم وتصيبها الشيخوخة مع الزمن، وتوليد عقائد جديدة تخرج من رماد حريق الأولى!! وهذه هى أسطورة «الفنكس» أو طائر العنقاء/ أبو الهول Phoenix الذى يحرق نفسه كل حوالى ألف عام لتخرج من رماده بيضة عقيدة فرعونية جديدة!

فى ضوء ذلك كله، يمكن أن نجد الجواب سهلا عن السؤال بما يسمى «أزمة اليسار»، والتى تتضمن فى الحقيقة ما يسمى «أزمة اليمين» أيضا.

إنها ببساطة أزمة تقادم، ومن ثم فشل أو قصور وتعثر إيديولوجيات/ عقائديات اليسار واليمين، أى انتهاء عمرها الافتراضى (وليس انتهاء عصر الإيديولوجيات عموما!!)، مع تغير ظروفها الموضوعية والاجتماعية، ومن ثم انفصامها وعجزها عن القيام بدورها وإنجاز أهدافها. وهذا، بدون وصول بديل جديد ناجح وفعال وقادر على التعامل مع الظروف الموضوعية والاجتماعية الجديدة؛ وإنجاز الأهداف المطلوبة فى تلك الظروف؛ أو على الأقل

وصول «بيضة عقائدية» جديدة على غرار بيضة الفنكس الفرعونى!! وبعبارة صريحة: المشكلة هى «عدم استلام» بديل جديد فعال أو «بيضة» بديل جديد وذلك لأن هذا النوع من المنتجات العقائدية المعمرة/ طويلة العمر، يصنع منذ العصر الحديث فى الخارج، كما كانت العقائد فى العصور القديمة تصنع فى مصر الفرعونية والشرق الفرعونى!!

اسباب الأزمة فى «السلع» العقائدية الحديثة

مصدر الثقافة العقلانية أو شبه العقلانية منذ العصور القديمة، هو أوروبا. ومصدر العقائديات العقلانية أو شبه العقلانية أو التكوينات الفكرية والتبريرات الفكرية للعقائديات، لا زال فى العصر الحديث هو أوربا. وفى عصر ما قبل الخمسينيات من هذا القرن، أى حتى الحرب العالمية الثانية، كانت الثقافة الأوروبية والعقائديات الفكرية والسياسية الأوروبية هى السائدة فى العالم، وكانت تصدر من عواصم أوروبا (فى الغرب على وجه التخصيص)، باعتبارها المراكز المتروبوليتان للعالم. وبسبب ارتباط هذا الواقع الثقافى والعقائدى السياسى بما يسمى منظومة أو منظومات «الاستعمار القديم»، أى الاستعمار الرسمى أو العسكرى، فقد أدى انحسار الاستعمار القديم إلى انحسار الثقافة والعقائديات السياسية الأوروبية.

ورغم ذلك، استمرت هذه عدة عقود تالية فيما يسمى عصر أو مرحلة الحرب الباردة (أى الحرب الباردة الرسمية أو الصريحة)، وذلك بسبب ضرورات التسلح المادى والمعنوى فى ظروف الاستقطاب العالمى. فلما انتهت مرحلة الحرب الباردة الرسمية أيضا، وانتهى الاستقطاب العالمى الصريح، اغلقت مصانع العقائديات السياسية فى غرب أوروبا أبوابها، بينما اتجه الشرق إلى التشرنق والبيات الشتوى فى انتظار ولادة عقائدية جديدة لازال جنينها محجوب المعالم فى بطن الغيب. وهكذا، لم تبق للعالم الثالث إلا بعض قشور الليبرالية البرجوازية وما يسمى «تعدد الأحزاب» و «حرية رأس المال الخاص»، وما إلى ذلك من «المحفوظات» السياسية والاقتصادية الباقية منذ القرن الثامن عشر!! «فمن أين إذن يحصل العالم الثالث على عقائديات فكرية سياسية جديدة وهو محروم من العقلانية الفلسفية والمنهجية منذ عصور الفرعونية؟؟!!

إن البعض فى العالم الثالث تحمس لهذا الوضع ورحب به كثيراً، واعتبره «استقلالا» ثقافيا وعقائديا!! وكانت النتيجة هى رجوع هؤلاء إلى تعاليم العقائد الدينية المغروسة فى أوطانهم منذ العصور القديمة. لكن حتى هذه العقائد الدينية والقومية العريقة كانت تحتاج إلى «خدمة» فكرية عقلانية أو شبه عقلانية، لتتمكن من التعامل سياسيًا ودعائيا وتخطيطيًا مع ظروف ووقائع العصر والسلطة المحلية والقوى الدولية الكبرى! فهذا هو الفرق بين «العقائد» الأصلية وبين «العقائديات» السياسية. ولهذا، كانت النتيجة كما نعرف، هى الانحصار فى النصوص وفى الحماسيات الانتحارية التى لم تحقق حتى اليوم إنجازات فعالة. وفى ذلك، يتضح أن «الأزمة»، لم تكن فقط أزمة ما بعد الماركسية لدى بعض الاتجاهات اليسارية، لكنها كانت أيضا أزمة فى محاولات فرض الحلول الدينية.

المسألة إذن أكبر من أن تكون مجرد «أزمة» فى هذا الحزب أو ذاك وفى هذا البلد أو ذاك، كما أنها أكبر من

ان تكون ناتجة عن التفكك الحقيقى أو الظاهرى التمويهى لإحدى الدول الكبرى (التى لا تزال قدراتها النووية والفضائية فى قمة التفوق!). لكنها مسألة تعبر عن مرحلة خاصة من مراحل صراع العقل واللاعقل الذى يحكم تاريخ البشر منذ بدايته.

بعد الظلام يولد النور

من المهم التنبيه هنا إلى اوهام البعض، عن أن المشاكل أو الأزمات الإيديولوجية، هى مشاكل بين ما يسمى «النظرية» وما يسمى «التطبيق» !! فالحقيقة التاريخية التى يعرفها كل المتعمقين لمبادئ وأفكار ونصوص الماركسية مثلا، أنها مضروبة بأخبث وأخطر الأخطار والتخليطات والمغالطات فى صميم أحشائها النظرية، وأنه لولا لينين ثم ستالين والمحاولات السوفييتية عموما للتصرف الواقعى والترقيع العملى فى تخليطات كارل ماركس وزميله إنجلز، لما أمكن أن يصلوا هناك حتى إلى درجة المشاكل الجزئية التى كادت تعصف بهم وتنسف مجتمعهم كما كانت تخطط لهم مصانع الماركسية فى لندن والغرب منذ أواخر القرن الماضى!!

وقد نشرت هذه المجلة الغراء مقالا يحمل مثل هذا الادعاء، بل وبخصوص جانب صغير واضح من جوانب الأخطاء الماركسية (التى كانت ترتكز أصلا على أخطاء وتخليطات كثيرة، منها: ضرورة قيام الثورة ابتداءً من الدولة الأكثر تقدما فى الراسمالية، وضرورة إلغاء النقود وإلغاء السوق واستخدام كوبونات العمل، وضرورة أن تكون قيادة المجتمع والدولة لعمال المصانع واعتبار الحقيقة والعلوم الاجتماعية صياغات طبقية نسبية بحيث تكون لكل طبقة حقائقها وعلومها، الخ الخ!!). لكن كاتب المقال المذكور عن أزمة اليسار المصرى، تناول موقف «اليسار المصرى والعربى» من التنوير والعقلانية فى الماضى فاعتبره من أخطاء التفسير الخاص للماركسية عند المصريين والعرب!!

ولكى يبرر هذا الزعم، أشار إلى أحد نصوص إنجلز فى كتاب أسماه «الاشتراكية المثالية والعلمية» (والصواب هو: الاشتراكية الطوباوية/ أو الخيالية والعلمية)، متوهماً أن فيه دفاعاً عاماً ماركسيا عن اتجاه التنوير والعقلانية ـ بينما يعرف المتعمقون فى الفلسفة والمطلعون على الماركسية ونصوصها أن هذا اتجاه مرفوض عندهم مرارًا وتكرارًا باعتباره مرحلة برجوازية، متخلفة وسابقة على مرحلة الاشتراكية والطبقية البروليتارية!!! وفى نفس النص الذي أورده المقال المذكور مفاخرًا باسم الماركسية بما يسمى «الحكومة العقلانية والمجتمع العقلانى» فى أهداف الثورة الفرنسية، تجد الرأى الماركسى عكس ذلك تمامًا ـ إذا دققت النظر فى الكلمات الواردة فى النص (غير المنقول بدقة)، ثم إذا قلبت الصفحة التى التقط منها هذا النص!!

فالنص يقول أولا إن الرجوع إلى العقل وتأسيس مجتمع العقل والحق وحكم العقل والحق، الخ، كان مطلباً لفلاسفة القرن الثامن عشر فى فرنسا، لكنه تحول فى الواقع إلى «حكم الإرهاب» وإلى «فساد حكومة المديرين» ثم «استبداد النابليونية»، لأن «الحق» و «العقل الأبدى» أو «مملكة العقل» عند الفلاسفة ليست إلا تصورات وهمية تعبر عن حق طبقى وعقل طبقى هو الذى يتصوره المواطن البرجوازى! (انظر النسخة الإنجليزية من

الأعمال المختارة لماركس وإنجلز - طبعة موسكو - المجلد الثاني - ص ص ١١٧ - ١١٩).

فماذا كان يمكن أن يصنع «العطّار» المصرى أو العربى ليصلح ما أفسدته تخليطات ماركس وإنجلز اللاعقلية عن طبقية العقل والحقيقة والعلوم تحت عرش البروليتاريا؟؟!! وهل التعامى أو التعمية إزاء تلك الإيديولوجيات اللندنية الخبيثة التى كانت تعادى العقل والعقلانية والتنوير تحت لافتات العلم والتحرر، يمكن أن يحل أزمة اليسار؟؟!! وهل الإصرار على التفسيرات المضللة والتصورات الماركسية العمياء عما يسميه «وحدة الأصولية الدينية مع الرأسمالية الطفيلية» يمكن أن يحل ما يسمى «أزمة اليمين»؟؟!! وهل يمكن اعتبار ما يحدث حاليا فى إيران رأسمالية طفيلية يمينية دينية؟!! هذه غاغة لغوية عسيرة التصور!!!

ومع ذلك، فهذه الأوضاع العقائدية المتأزمة قد تحمل تباشير شروق وأضواء نور جديد، ذلك أن إفلاس أو إغلاق مصانع الإيديولوجيات اللاعقلية الخبيثة فى مراكز غرب أوروبا، إنما يترك الساحة خالية لبروز أو ميلاد عقائديات عقلانية جديدة: سواء فى شرق أوروبا حيث التراث العقلانى اليونانى العريق، أو فى غرب أوروبا نفسها التى بدأت ووسعت أعمال الحفر فى التاريخ القديم، وفى أسرار الفرعونية وأسرار الأديان واللغات القديمة، وبدأت محاولات الرجوع إلى عصر «المدينة المفقودة» - راقودة أو أطلا / أطلنطا (أى سكندار الأولى فى عصر مينا/ نارمر).

فإذا كان مبدأ الصراع بين العقل واللاعقل هو المحرك الدائم لعجلة التاريخ البشرى، فإن انحسار أو تراجع معامل ونظريات اللاعقل الغربية الأنجلو أمريكية، إنما يعنى ويؤدى بالضرورة إلى تنشيط وتوليد أفكار ومن ثَمَّ عقائديات عقلانية للقرن الواحد والعشرين. وفى هذه الحالة، ترتقى وتزدهر اتجاهات التفكير الفلسفى والاجتماعى والسياسى فى مختلف المواقع والمواقف التى تصنع معانى عقلانية جديدة لليسار واليمين.



رأفت سليم

بكائية للوطن والغربة!



الوطن :

... وهى إن لبست: تلبس لك ثوب الحب اضطراراً، مهترئا، لاتبين من خلاله بقع جسدها الذى ما عرف انتفاضة منتشية يوما.. جمدت كل مشاعرها أو ربما ماتت منها - بدورها - اضطراراً!..

ويوم عودتك إليها بعد الغيبة: لا تنساه.. كان قلبك متعطشا مقرورا يشتاق إلى دفئه.. فما وجد إلا السراب!.. وراودك شك صغير أخذ يسرى فى قلبك وأنت تلوذ بها: من خوفك منها، من شكوكك، وكان الليل هادئاً وقد نام طفلكما الوحيد.. همست لها: أوحشتنى!.. لكنها لاذت بالصمت!.. بلا لسان هى منذ عشتما معا، خمسة عشر عاما ولم ينم لها لسان يعبر عما تشعر به نحوك ولو حتى الكراهية!!.. وأنت لم تعد تطالبها بالحب، وإن بحثت عنه بضنى طوال السنوات عندها، فتشت بلا ملل، بلا يأس، وكلما مللت أو يئست: نسيتهما، وعدت تبحث بصبرٍ دائب متحسسا بأصابع حنان تخشى أن تجرح قلبها، ودائما عندها لا تجد الحب ولا تيأس!.. وتذكر، لدهشتك، أنها تبكى دائما عند رحيلك، وتبكى أنت لدموعها ولا تفكر إن كانت دموع تماسيح أو أى دموع!.. وعبر الأجواز الرحبة تطير بك الطائرة فى طريقها، حاملة كل الآخرين معك، ربما إلى ديار غربتهم!.. وتلوذ بمقعدك منكمشا صامتا، وتطاردك ملامح الوجه الجميل الذى تعشقه - فهو قدرك - غارقا فى الدموع.. ويفيض حزنك حتى لتعاود البكاء، وتشيح بوجهك إلى النافذة الصغيرة المطلة على فراغ أزرق شاحب لا نهائى، وحتى لا يلحظ الآخرون دموعك المنسابة رغما عنك فيتساءلون بفضول، أو يضحكون ساخرين، وأنت ما ابتغيت يوما سخرية أحد!..

أراك تقفز دائماً، ووجهك خلف الزجاج، بين البداية والنهاية، وما بينهما أيضاً لا ينسى!.. شاطئ البحر، الاسكندرية فى أغسطس، وأنتما تسيران معا فى بداية المساء: الأضواء تلمع، والمصطافون يجلسون على سور الكورنيش: يلغطون، يضحكون، يأكلون ويمرحون، والباعة - لأشياء بلا نفع - يفرشون بضاعتهم على ذات السور ويلوذون بالصمت انتظارا

لمشتر لا يجيء؟.. وتمسك بيد الطفل فى يدك، ابن الأعوام الثلاثة.. يسير إلى جانبك، لا يكف عن الحركة، لكنه لا يلبث أن يهدأ أخيرا، يرفع وجهه إليك، يهمس: بابا، أريد جيلاتى!.. وتسارع إلى أقرب مكان يبيعه وتشترى له.. فيتلهى بالتهامه، ويتوالى سيركم الصامت، ويسيل الجيلاتى على ملابسه ويده، وعلى عادتها تنهره، ويلوذ بك، وتمنعها من أن تضربه، وتعود إلى اكتسائها برداء الجليد الناعم، والشرود، وإدمان الصمت، وبلا جدوى تهتف فى داخلك مهتاجا: أى داخل ظاهره هذا الوجه؟!.. وعن قرب تتراكض أمواج البحر، تضرب الشاطئ الرملى وتعود، تلمع تحت بضع أضواء باهتة، وتظل الجنازة الدائمة لحب لم يولد منذ خمسة عشر عاما، تسير.. تحملان خلالها نعشه على كتفيكما: فى اليقظة والنوم، ومع شروق الشمس وغروبها، ومع كل سنين العمر التى تمضى بلا جدوى.. ورغم ذلك سوف تتهمك بالهرب منها ولا تتهمك!.. فهى لم تشأ أن تشاركك غربتك بدعوى عدم قدرتها على فراق الأهل، ولم تعترض، وكانت فرصتك لتجرب البعد عنها!

الغربة :

يوم الصوم الأخير. الجو حار خانق. الرطوبة هابطة ثقيلة. الأرصفة مزدحمة بالناس: هنود، لبنانيون، باكستانيون، مصريون، غيرهم: من أهل المدينة. البضائع تفترش الأرصفة، والأضواء - فى المساء المتأخر - تلمع على واجهات المحال الكثيرة على الجانبين.. كل يلتهم طعاما سريعا، يلوذ من الحرارة الرازحة بالمشروبات المثلجة، تطفح عرقا على الوجوه وتنساب خطوطه فى الظهر، تمتصه الملابس الداخلية.. عشرات من لابسات الأردية السوداء يجلسن على الأرصفة، وجوههن محجبة، العيون المكحولة تبين وحدها، تتابع المارة، تطاردهم، الأيدى - مع السؤال والدعوات الرتيبة - ممدودة إلى الأمام تبغى إحسانا... بعض التجار على الأرصفة يزنون القمح والأرز فى أكياس ورقية، يصفونها أمامهم على مناضد صغيرة، ينادون على بضاعتهم:

- زكِ يا ولد.. زكِ!..

- الزكاة.. الزكاة يا ولد!..

عشرات الأطفال سمر الوجوه والأبدان، ملقون على الأرصفة، إلى جانب الأمهات اللاتى يسألن المارة بلا ملل، يجمعن ما يجود به البعض من نقود وأرز وقمح فى أكياسه الورقية.. نام الأطفال - فقد تأخر الليل - فوق مربعات البلاط الساخنة، أجسادهم الصغيرة شبه عارية.. صور قديمة تنبعث من زوايا خاطرك لضحايا بركان قديم!.. وما أسرع دموعك، حساس - أنت - إلى حد المرض، رغم هذه الأيام السعيدة.. الناس مقبلون على العيد، تراودهم فرحة غامضة، يسعون بدأب عظيم وراء معبود ورقى يستعبدهم، يشغفهم: عندما يحصون أوراقه الملونة، تمتلئ قلوبهم دفئا مفتقدا.. لا أحد يعرف الآخر، ولا يحتاج إلى أن يعرف الآخر، يتحسس جيبه فيحس بالأمان والاستغناء عن الآخرين، الآخرون لا يعطون أوراقهم الملونة للآخرين!.. كل له ماله!.. والجيب يعمر دائما، والخير كثير، حتى الأمان وفير، فلماذا يسطو أحدهم على ما بيد الآخر!..

سوف تقطع يده وجسده عزيز!.. وبأمان يرقد المعبود الورقى فى الجيوب، ينتقل من يد إلى يد بشغف!.. وبلا إحساس بالهم يمضون، ووحدك تمشى وسط الجموع المحتشدة على الأرصفة، وفى نهر الشارع تتزاحم السيارات بلا عدد، تنساب وتتوقف ويدخل بعضها إلى الشوارع الجانبية المتوازية، ومزيد من العرق والرطوبة الهابطة كأنها تخز روحك، والمسكن تركته منذ ساعات فارغا مثل كل يوم.. منذ عودتك إلى ديار الغربة: تحيا فيه وحدك كالعادة، تنام مفتوح العينين بلا غيبوبة!.. تتجرع ماء كثيرا، وشبعانا تأكل، ولأنك لا تجد ما تفعله سوى البكاء أحيانا والدعاء إلى الله أن ينقذ روحك من أحزانها المزمنة، فكل شيء على ما يرام: فسيدتك الجميلة ذات القلب الجليدى سوف لا تجوع، هى أو الطفل، حتى تعود إليهما بعد عام، فعندها ما يكفيها مئونة امتلاء البطن وكساء الجسد وحاجات الحياة وأجرة البيت، فماذا تريد أكثر... أيها المريض المتهافت، الشبق، التواق - والعمر تسرب من بين أصابعك - إلى مشاعر امرأة تلقى بنفسها بين أحضانك، تسقيك حنانا دافقا من عسل تستمرؤه ولا تشبع، وتطرب أذنيك بفحيحها أحيانا، وبصوتها الرقيق يناجيك دائما بأعذب كلمات الحب، فى زمان راجت فيه البضاعة وضاع صدقها من على الشفاه.. تود أن تتعبد - فى غير زمانك - بين أحضان رخصة تحس بينها بالاطمئنان، والحنان، والغرور، والضعف والصلف، والكبرياء، وقدماك تنقلانك ببطء، تتأمل البضائع المفروشة على الأرصفة، تقلب بعضها بملل ولا تشترى، وتسير.. وعندما تتزاحم كتل المارة المكدسة على الرصيف تتوقف متأففا حتى يفك الحصار، وتهرب منه حينا إلى جانب نهر الشارع، وتتحاشى السيارات المتزاحمة حتى بقعة تالية تخف فوقها كثافة الأجساد والأذرع والسيقان، وحتى لا تدهمك سيارة جانحة متعجلة لإنسان لا يحفل بك كثيرا، فديتك تدفع بسهولة، ثمن دمك الذى يهدر فوق الأسفلت الساخن فى منتصف الليل، ويزعجك الخاطر ويثير حنقا شديداً فى صدرك وتحاصرك بلا جدوى خرافة أن الإنسان أثمن ما فى الوجود، وأعظمه، وأتفهه أيضا!!..

التناقض يدير رأسك ويملؤك بالدوار فى دوامة ينفخ فيها شيطان مخبول وأعمى، وتحس بالقهر يطحنك ويحرك أحزان قلبك لتعصرك وحدك، ومن حانوت لتسجيل الأشرطة ينبعث صوت أغنية عصرية: صراخا مشروخا، والنداء بلا ملل: «زك يا ولد.. زك!» فى يوم الصوم الأخير، وأكياس الأرز والقمح تنتقل من مناضد التجار إلى الأرصفة بجوار الأطفال العرايا النيام، إلى جانب الأمهات بسواد بشرتهن وثيابهن وعيونهن المكحولة تتابع المارة بدأب وتتمتم الشفاه المختفية مع بقية الوجه - لا تزال - بالدعوات الرتيبة، تلقى بلا روح... والعالم حولك يجرى على هواه، والناس لهم هوياتهم متشابهة مكررة بإصرار، وأنت وحدك - أيها الشقى - نشاز هذا العالم، والمكررون أشقياء أيضا، من يدرى، حتى الأطفال العرايا وقد تناثرت جثثهم المتفحمة فوق مساحة الأرض المنكوبة بالبركان الذى ثار - متى ثار؟ -، وخمد ربما لسنوات طويلة، ليعود إلى غضبة جديدة، أو تهتز الأرض من جديد!.. فلتتعذب وحدك، ولتنقل خطاك، أو تنقلك خطاك البطيئة فى النهاية إلى الشارع الجانبى الذى يقع به المنزل الذى تسكنه، وفى الحارة التى يفتح فيها بابه تهبط مع تكاكؤ البيوت وتزاحمها: الرطوبة القاسية، وتهرع إلى مدخل ساخن خانق، وتصعد الدرجات بطيئا ممتلئا بالإعياء، تفتح باب المسكن لتواجهك، فى الصالة المغلقة، رطوبة أشد كثافة فتسبح فى عرقك أكثر، تبادر إلى إغلاق الباب وتندفع إلى غرفة نومك، تدير جهاز التكييف فيرتفع طنينه لتبدأ الغرفة فى الابتراد وأنت ملقى بملابسك على فراش السرير اللين وتبدأ تتقاذفك أمواج غربتك ....

نجوى شعبان

متاهات كوردوفا



تجمع السماء فى هبوطها علينا. مشرعة التماعات شمس تغشى عيوننا. وما كان لإسراع «آن» فى قيادة السيارة أن يحول دون انغراس الانبهار داخلى بتلك السماء المفرودة والطرق الواسعة المطوية.

تنحدر «آن» بعيدا عن الطرق السريعة... تتبقع صخور تحد جانبى الشارع بالنباتات الخضراء التى لاتلبث أن تنفسح وتتموّج ستائر مخملية بدرجات فياضة من الأخضر.

لم ار مثل هذا الجمال فتم صوتى عن اندهاشى:

ـ إن لم تكن هذه هى الجنة؟ فما تكون؟

مندهشة من اندهاشى. ردت آن:

ـ إنها دى كوردوفا.

ـ دى... كوردوفا... كوردوفا أى قرطبة.

قبل حوالى الساعة أمام بيت آن بولونسكى فى بوسطن، وضعت آن حشية خلف ظهرها فى مقعدها أمام مقود السيارة. لتتفادى آلام عيب خلقى فى عمودها الفقرى ضاعفه حملها فى شهره الأخير...

لنتوجه لزيارة متحف وبارك للفن التشكيلى.

صعدت سلالم حجرية حتى تجد آن مكان انتظار السيارات... جاءت بنصف رشاقة وبسمة عريضة. وقفنا نتأمل تمثالاً منحوتًا من شجرة متروكة قاعدتها مغطاة بحراشيفها لرجل يتمثل بوذا وحركة يديه مفتوحة للاجتهادات قالت آن: يتوعد

ـ أو يتهجد.

ـ يحنو.

ـ أو يحذر.

ـ يستميل معشوقًا.

ـ أو يلهبه توبيخًا.

ـ يعلم تلاميذه.

ـ أو يصدئ أخيلتهم.

ـ قد يكون متعصبًا دينيًا.

ـ أو مانويًا محبًا للجميع.

وضحكنا ... وكانت ثمة رطوبة عالقة فى الجو لشهر يوليو. تجولنا وتناقشنا حتى ضجرت منا تجهيزات منصوبة فى الفراغ لم أتذوقها وإن رصدتها بحيادية.

رقدنا بقمة الربوة وبحد نظرنا يمتد شاطئ بحيرة أسفلها، نحدق إلى الصفاء والمياه الفضية اللامعة وأسراب أوز عائمة تنتظم وتتلخبط.. يربت علينا الهدوء.

وسألتنى: ماذا وجدت بالمسيسبى؟

هناك أفريقيون ـ أمريكيون مشغوفون بالفنون. فى لوحاتهم تتجاور ألوان حارة ووحشية فتلتقط العين ذبذبات لنغمة جاز لا نهائية.

ووجدت فى جدارية بمتحف «سميث روبرتسون» كليوباترا «سوداء» وتوت عنخ آمون «أسود» مع معرفتى إنهما بنفس لونى.

وتو مغادرتنا... فاض نهر المسيسبى ـ أبو المياه ـ العريض بلا ضفاف وأغرق بيوتا ومزارع.

نهضت آن... هيا بنا نلج هذا المدق بين شجيرات وسيقان نباتات برية بحذاء شط البحيرة.

ومن خلال أوراق الشجيرات. سقطت ندف من الشمس على بطن آن المتكورة مصعدة إلى ثدييها بحلمة مدببة وإلى منكبيها الواهنين... يتسع المدق لنا نحن الاثنتين ثم ينكمش بعارضة خشبية ملقاة على تربة تزلقت من تحلل الأوراق الساقطة ورقرقة المياه تتناهى إلى أذنى وتطمئننى. نتوغل وترينى آن نباتا «لاتنحنى أبدًا وتلتقطى هذا النبات ثلاثى الأوراق... إنه سام».

هذا ما قاله لنا مايكل شتوتجارت فى جولة بين النباتات البرية فى مدخل ولاية مين... شتوتجارت الذى يفخر بصورته إلى جانب السادات إبان مباحثات الإسماعيلية ضمن اتفاقية كامب ديفيد ويرينا توقيع السادات خلف الصورة... وكانت امرأته التى تنتظرنا فى منزلهما الصيفى فنانة تشكيلية أيضا. مكثت فى الشرفة لا أبرحها.

يا آن «جائعة الى الطبيعة فرارا من سجن الغرف والمكاتب الاسمنتية... غير أنى لم أغادر الشرفة أبدا، أتطلع منها إلى أدغال معتمة وأشجار متشابكة الذؤابات ، إلى مدقات بقمر فضى، إلى ممرات تنتهى فجأة بينبوع فيروزى... أتقصى آثار أقدام تفضى إلى بحر الرمال الأعظم... رأيتنى أسلكها جميعا، تلك التى لم أطرقها قط.. لكننى لم أتوغل بعد، فإذا بى لم أغادر الشرفة أبدا».

- ماذا فعلت فى مين؟

- عبرنا بحيرة لونج ليك إلى منزل آبل ادريان، كان الصحاب يمرحون فى القارب، أما أنا فلبثت جالسة احتضن حقيبتى بشدة.

ضحكت آن: ماذا بها؟

- جواز سفرى ... وتمددت على سرير معلق بين شجرتى صنوبر عاليتين. أتخيل الروائى أرسكين كالدويل فى تحركاته وكتابته واحتطابه فى غابات مين الديسمبرية.

- وكفى؟

- التقط لى الصحاب صورة، فظهرت بها ضاحكة أقبض بيدى على الظلام.

- ظلام؟

- نعم. فقد كنت أمسك كلبًا أسود بعد ما انسكب الغروب.

نأى صوت البحيرة فعرفت أننا تعمقنا بعيدًا عنها، ولكن ضوءًا صافيًا للشمس ترشح عبر آلاف من وريقات تظلل خطونا.

سألتها: لم الحمل فى سن متأخرة هكذا؟.

- فى الأربعين. استقرت أمورى . أنا و«جورج» لم نتزوج إلا من عامين.

- قلت لى إن معرفتكما طويلة؟

- نعم... ثمانى سنوات عشنا معًا دون زواج، بين حب وانشغال وهجران. عرف أخريات وعرفت آخرين... وفى لحظة بذاتها أيقنا أننا الشريكان الأمثلان.

- يبدو مستر بولونسكى لطيف المعشر؟

- بولونسكى... هو أبى وليس زوجى، فلم أتنازل عن لقبى بعد زواجى فهو أيضًا اسم شهرتى كفنانة تشكيلية.

اصطدمت قدمى، فارتطمت بالخوف... «غصن مطروح ومسامير؟!» قالت آن «لابد أنهم بعض الأشقياء»... تفكك حذائى الرياضى وخرجت منه أصابع قدمى.

تسقط الظلال شبه منحرفة على تربة المدق المتنهدة واختفى تماما صوت الماء... انفجر خوفى فورات متدافعة فى معدتى وحلقى.

ـ أتعرفين الطريق جيدًا.

ـ نعم... لطالما جئته وأنا صغيرة.

هى مسئولة عنى... إلا أنى أتوجس أن يرتجف كاهلى بمسئولية نفسى وحملها.

الخوف... الخوف.

قرأته آن فى وجهى فقلت: «كبلونى بالمخاوف لتتهادى بارتياح فى دمى... ثم أطلقونى آمنين».

تبسمت مواسية: «ليست مخاوفهم... هو خوف من صنعك».

قلت هازئة: تشوش بالنظام المعرفى... انهيارات بالوعى... أليس كذلك؟

ـ لم تسارعين بإطلاق المصطلحات ؟

ـ أحاول أن أسمى الأشياء بأسمائها.

توترت وداعتنا... قالت مستفزة: تلك الفنانة النيويوركية لايبدو أنها راقتك؟

ـ آه... تلك صاحبة لوحة نجمة داود.. أنها مؤدلجة.

ـ ما العيب؟

ـ أنها تنفينى.

ـ وأنت... الا تنفينها؟ لا عليك أنت الآن جريئة.. أنا التى أعانى خبطات الجنين على جدارى الكريمى... الآن حدثينى، الا رجل فى حياتك؟

ـ رجل... رجالى أشقاء نتاشون جيوبهم ملأى بالشقاق... فى نزل اغترابى كانت مياه المجارى تطفح وفى البهو تفرش سجادة ثمينة فوق غطاء بالوعة المجارى حيث تنزح كلما غيمت الروائح فوق الاحتمال... كان لابد أن أفر وصويحباتى المغتربات، فررن وحدهن أما أنا فلا أقدر على طرق باب بنسيون أو استئجار شقة... أرسلت خطابات لجوجة لاخوتى. فيها تفوننى طويلاً من هناك... وهناك، يسردون فتوحاتهم ووعودهم... ولايصلنى قرش واحد.

ـ فقط

ـ والرجال... الرجال وقود الحروب.

ضحكت من غرابتى... وقود الحروب!!.

تعفر لسانى... أقول لها؟... تشاركنى يعنى أن الحكاية لم تعد تخصنى تماما... تلك الحكاية الرابضة موشومة ضد البلى برأسى. أهم مترددة بنطقها فيجف الحلق منى وتسافر داخلى وتتسرب من أصابع قدمى البارزة من الحذاء، يرتوى بها النبات السام ثلاثى الأوراق.

أنصت لماء ناء مكتوم الصوت فيهدينى الإنصات إلى الحكاية بعيدًا عن صوت آن : بنات العالم بحاجة إلى بيكاسا فى روعة بيكاسو... عليهن أن يفخرن بالرائدة جورجا أوكيف. وأنت ما الرائدات عندكن بمصر؟

«كان ياما كان فيه بلدة تكرس البنات للتعليم والأولاد للعمل وإذا ما بلغوا السادسة عشرة واستخرجوا البطاقات الشخصية فجوازات السفر، فهم مرشوشون على الخارطة العربية... وفى حرب الخليج الأولى أغروا خًا بمال يزيد عما تدره مهنته اليدوية... فاستغرقه الأمر ثمانى سنوات، وأثناء عده الدنانير حثوه على حرب الخليج الثانية... وخارج خندقه تقابل وأخينا الأصغر الذى أبى إلا أن يتعلم ولكنهم استدعوه للتجنيد وسافر مع المتحالفين.

كانا مدججين بالحقد، وتقابلا كعدوين حقيقيين وقد تجمد فى ذهنهما سؤال «لم؟» الذى يلتقط مغناطيسيا عرامة التفسيرات، الخناجر كانت قبورا فاغرة، ولما سقط الإثنان جرجروا الأول ليقذفوه فى غور خندقه.. سدوه بطريق مسفلت تعلوه ناطحة سحاب تفوق «إمباير ستيت» والآخر استحال تمثالا ملحيا استقرت تحت عينيه دمعتان ـ لؤلؤتان، واحدة استكبر بها عن نفسه، والأخرى استكبر بها عن أخيه».

نادتنى... فقلت لها: ولما غادرنا «لونج ليك» شب حريق محدود فى الغابة.

فأزجتنى نظرة عتاب عن جزء من حديثها سقط فجوة فى تواصلنا ومضت «ومن ثم فإن جماعة فتيات الغوريللا وأمهات الميدوسا وغيرهما من رابطات نسائية للفن... تهدف الى أن نكون مسموعين ومنظورين وأن نخفف من غلواء استخدام المرأة كموضوع جنس فى الأعمال الفنية للرجال، فضلاً عن سوق الفن التشكيلى...» وابتسمت متفهمة: كنت أسألك عن الرجل؟.

ـ رأيتنا ودودين حيال بعضنا مسيئين للفهم، فافترشنى حنين طيلة النهار لرؤياه، وفى مساء اليوم نفسه كنت خارجة من المرسم مع صديق منخرطين فى الحديث... لمحته قادما مع آخر، فكأننى ما رأيته، قضمت حديثى ووقفت مع الصديق وهلة ثم فارقته... ومشيت فتقاطعت خطواتنا... وطويت جنبات وأزقة بقناديل خابية «كان لبلابا تعرش فوق جمجمتى اقتضانى عامًا حتى أحله بكرمة هانئة» وخلال العام كنت أسائل نفسى عن المكان الأمثل لتسديد الطلقة أهو قلبه... أهى رأسه؟... لابل إلى لسانه الذى عات ثعبانيًا فى مشاعرى.

زفرت آن: حب مقلوب

وأظلم الدغل تمامًا... وزحف الخوف قوافل نمل يلذع جنباتى... الخوف، أليس ذلك هو الذى حاولت رسمه هناك... بأى ألوان سأستعين؟! الخوف أبيض مشوب بالقلق، أصفر غميق، أحمر مخلوط بالأسود، أرجوانى ممزوج بالسواد... هو كل الألوان أو لا لون على الإطلاق.

ـ آن ، أنا خجلى من كآبتى.

متضاحكة قالت: خجلى من أظافر طويلة قانية، تهرس وريقات جافة تطقطق تحت حذائك.

ـ ....

ـ لى حبيب.

ـ هيا.

ـ لما ذهبت لرسم الخوف فى مرج مفتوح.. خايلتنى سناجب متقافزة. شقية ، مرحة... قلت أستعير منها لونها الرمادى ... وفى المدى جلست فتاة تطوّل وجهها ومطه حزن مقيم... قلت أرسمها فى تخطيط أولى... فجاة ظهر شاب فرعونى جميل... حادثها بشىء لم أسمعه حيث علت شقشقة العصافير وردت بابتسامة رسمية ونظرة توجس واستفهام ثم بانت متلطفة معه رغم أن الضفادع صخبت بنقيقها وأجلسته جانبها مستمعة باهتمام.

وما إن لانت ملامحها بحلول نهاية ممشى الاستكانة، مضى يغنى لها كلمات أسيانة مبهمة ـ إذ تاز بعنف طائرات تحلق بحثًا عن ممر فى المطار القريب ـ وبنغمة «تنور» تعلو وتعلو، حتى هبطت الطائرات... تخاطفت الرياح كلماته، تذروها بعيدًا، يرتاح رأس الفتاة إلى كتفه، فوقفت فى مرمى الأغنية اتلقفها وأخبئها بين زهرات شجرة الماجنوليا... علّنى فيما بعد أستطعمها وتأويها روحى.

ـ ثم؟

ـ ثم تخاصر الشاب والفتاة ومشيا فى درب مسقوف بالهمهمات.

ـ لكنه حبيبها.

ـ لاتاسى لى... آن... تلك كانت أنا... كان حبه حنينًا مطمورًا فنتنا... وهو... أشعر دائمًا أنه فوق الـثّياة، يرقب من عل... حين تلجم الكل مصائب منطقتنا ويهدر شلال الغضب داخلى... وأتشظى على زجاج مضبب، يظل هو ثابتًا كما هو وكأنه يقول هذه هى الحياة، فقط عندما تستفزه ضوضاء ويشرع بالبرطمة سبًا أشعر أنه أرضى مثلنا لوهلة... وفى الوهلة يعود متربعًا فوق الحياة منبت الصلة بأى طموح تحت السماء.

وظهرت العارضة الخشبية على المدق الذى عاود الاتساع ونبهتنى آن الى أننا بصدد الخروج من المدخل الذى سبق أن دخلناه.

وبعد قليل بدا ضوء الشمس ضاجًا ويستلزم نظارات غامقة حتى يخفت البريق الذهبى المشتعل به سطح البحيرة... تشهدت لسلامتنا... فجاة غيمت السماء وفاحت زهور القرنفل والخزامى والزنابق بعبق ثقيل، قالت آن وفرشاة ألم طفيف تلون وجهها: لابد أنها ستمطر الآن.

جلست أعلى السلم الحجرى... أنتظر أن تحضر آن السيارة، انقلبت سماء دى كوردوفا رمادية باهتة. وشحبت ألوان التماثيل والتجهيزات المنصوبة فى فراغ على تلين متقابلين... تأخرت آن، رجّع الخوف صداه معى. بطاقة أى . دى ودولارات غير أنى قد أضل قبل الوصول إلى الطريق السريع... هل سيتوفر تليفون أتصل بشركة تاكسيات فى بوسطن أو أجد بالصدفة تاكسيا يقلنى. مالى هكذا أنانية متشرنقة على ذاتى... أين آن؟.

كنا قد مرقنا على فرجينيا وواشنطن دى سى لثلاثة أيام وبعد مغادرتهما... هب إعصار عنيف على فرجينيا ولكن لا خسائر فى الأرواح.

وفى نيويورك لم أزر متحف المتروبوليتان غير أنى رأيت تمثالها، صعدت إلى شرفاته... شاخصة إلى وجهه متأملة... فتقطر على عرق ينضحه وجهه من فرط عافية وعنفوان.

بعد لأى... أقبلت آن مصفرة الوجه... مالك؟

ـ انطلقت مياهى فيضًا ولا أقدر على فرد ظهرى.

ـ آه... قلت لنفسى «القرن طش».

ـ لابد أن نسرع بالسيارة. لن ألد قبل ساعة سأتوجه من فورى إلى المستشفى. وانتابها شك فسألتنى: تعرفين قيادة السيارات؟.... بصوت محبوس بفقدان الثقة «لا» وحتى لو كنت أدرى بالقيادة فإن إحساسى باتجاهات الأماكن والطرقات قد أجتث من جذوره لسنوات طويلة من التحقيق قبل الخروج لمشوار والسؤال بعده.

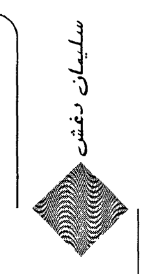
هادئ صوت آن الآن... هى مجرد دبدبات رهيفة... الدبدبة ستنفجر حتمًا، دماء وصرخة... مزق الانفجار شظايا كلمة علقت فى الهواء ولم تكتمل. لكنها بحذق هدّأت السيارة ثم ركنت وراء أشجار... وأنا لا أعرف ما أفعل، فردتُ المقعد ليتخذ شكل أريكة أرقب رأس الجنين التى تنتأ من مكان لآخر فى بطنها... انفرط الألم فتخدر بدنها... ثم تمزق أعنف كانتشار برق الألعاب النارية فى سماء مظلمة... «تفتت ظهرى» قالت آن بوجل مكتوم... انفجرت دماؤها على وجهى وقميصى، فأصبحت كجدار نزل المغتربات الذى ينز البول والمياه القذرة للشقة التى تعلونا... أكنت أسكن جحرًا للصرف الصحى؟

خرجت رأس الوليد فصحوت من خيالاتى: شعره جميل أسود غطيس هيا. اطلقى... اطلقى... أجذبه وينزلق، يالها من ولادة جميلة لأم تسبح كل يوم استعدادًا لاستقبال سهل للوليد.

راحت آن فى سنة لذيذة من النوم... ورأيت الحبل السرى... لايوجد... لايوجد سوى قصافة ومبرد الأظافر طهرته بعطرى ونار ولاعة سجائرى... وقطعت الحبل... أتذكر أنه يتعين أن يُدلى ويضرب على قدميه. فأخرج ثغاء. أفاقت آن... ابتسمت... وانفجار يقلص ملامحها ليخرج الخلاص... وانفجار آخر فى السماء برق ومطر هطول.

ربّت عليها وأرقدت وليدها فى اكيت أخذه دوما تحسبا لتقلبات الجو واخترقت خلل الأشجار إلى المطر والطريق السريع... رآنى أحدهم غارقة فى الدماء فأوقف سيارته... الديك تليفون؟

نعم فقط لو تتصل بالإسعاف... وخمس دقائق لاغير حتى ظهرت سيارتا الشرطة والإسعاف... أكان يرتاب بى!!



وداع المرافئ

لماذا يُسافر فينا الغَمامُ
لُكلِ اتّجاهٍ
وكلُّ اتّجاهٍ لدينا سرابُ
وكلُّ سرابٍ لدينا تُرابُ..
وكلُّ تُرابٍ علينا حَرامُ!!

لماذ يُسافر فينا الغمامُ
وتُمطرُ فينا دموعُ الصّبايا

لماذا يُسافر فينا الغَمام
وحين تُطِلُّ علينا البلادُ

ويهدأ فى دَمِنا السِّندبادُ
يُحلّقُ فينا وينأى الغَمامُ
ويأبى السُّقوطْ!!

على ذَيْل عُصفورةٍ،
أَمْ جَناحِ يقينٍ
نعودُ..
تُرانا نعودُ لشاطئِ غَزّةَ،
حتى نُفَسِّرَ أحلاَمنا
الدّاميَةْ
أمْ تُرانا نُعيدُ إليْها
جنازاتِ أحلامها الباقيَةْ
وأجنحةً للهُبوطْ!!

(فلسطين)

نجلاء علام

سفر الأمكنة ..



التابوت

أمر مسرعة إلى طرقة مبلطة واسعة، بلاطها تكسرت حوافه من كثرة احتكاك العربات بأحمالها الثقيلة عليه، ثم أنحنى مع الطريق لأصل إلى السلم حيث يجب أن أصعد لكى أدقّ الكارت، هنا فى المكان المظلم بعض الشىء، البارد دائماً، يقبع تحت السلّم ممتداً صامتاً بخشبه المكسو بالجلد الباهت اللون والمسامير الصدئة الملتصقة بجوار بعضها، وغطائه الخشبى الذى نحل جلده، وأطمئن إلى وجوده، فهذا معناه أن أحداً لم يمت اليوم.

أصعد السلم، فتفاجئنى العصافير السوداء وقد بنت أعشاشها على أسوار الشبابيك العريضة، تطير فى صمت وقد فردت أجنحتها السوداء الصغيرة، ثم تعود فتحط وتنقر زجاج الشبابيك المتسخ الذى يحجب البيوت الهزيلة الواقفة أمامه.

أمر من البوابة الحديدية، الشارع طويل ممتد، على الجوانب تسكن أبنية قديمة متلاصقة، أنحنى عند آخر باب وأدخل، أتأمل السقف، تعريجات صاج الاسبستوس الصدئ والخروم الدقيقة تنفذ منها أشعة الشمس الواهنة وذرات الغبار، الأعمدة بطوبها الأحمر المحروق تستند إليها بضائع من كل صنف يغطيها التراب وتنبعث منها رائحة الركامة، أتنفس رائحة الأرض الطينية المنداة وأسير على الخطوط التى تحفرها عجلات اليد الصغيرة التى يجرها العمال.

أنظر إلى امتداد الشمس على الجانب الآخر وهى تلقى بنورها فيلمع الخشب المتراكم والحديد، تنزلق يدى على ورق الصبار وأحس وخز أشواكه، حواف الصبار صفراء باهت لونها تأكله الشمس منذ غرسته فى الطين والرمل.

الشجـرة

كنت أغوص داخل لحمها الذى يطرى ويفسح لى انبعاجه على قدر الجسد الصغير، تميل فروعها الجافة وتنغرس فى الأرض، تفسح لها الأرض لكى تتمدد وتكبر معى، أؤدى لها تحية الصباح وأنا أحمل شنطة ثقيلة مملوءة بالكتب وأقيم لها الشعائر فى المساء عندما يخلو الطريق وينصرف الأولاد بطوبهم.

أقرأ لها أسرارى وتخبرنى بما تراه فى المدى، أزهارها عالية عالية، تتنفس هواء محملا بالندى والطزاجة، تنفث لى منه نفحة، فأشم ريح جنة لم تعرفها عيناى. وأوراقها صغيرة تتبدل بألوانها الخضراء والصفراء والبنية، أجمع الأوراق المتساقطة وأحفظها فى كتبى، كل ورقة تحمل عمرا يتهادى ويتهاوى حتى يسقط وألقى لها وصيتى كل يوم قبل الرحيل.

أريحى جسدى بجوار جذورك لأصير زهرة عالية، أرقب المدى البعيد وأحس مناوشة فراشة، أو أرجل طائر حين يحط.

البهـو

ثريات موشاة ومزينة بزهرات اللوتس الصغيرة، ينبعث منها ضوء واهن لا يقوى على اتساع المكان، والقبة الكبيرة المحفورة من الخشب القاتم.

شبابيك ذات زجاج ملون ومشربيات قديمة متداخلة الرسوم والأشكال، تغوص قدمى فى فروة السجاد المتسخ، عرشه ضخم جداً مزين بلآلئ تحيط به عرائس صغيرة ملتصقة بجوار بعضها، وعلى الجدران صور كثيرة لوجوه أعرفها تطل على، أدور وأحدثها وأرى العيون تنزوى وتخبو، أجرى إلى صينية القلل الموضوعة فى حافة المشربية، الماء أسن له رائحة عطنة، أدور فى المكان وأنا أدق على المشربيات والحوائط والباب الحديدى الصلد، أدور وأنا أصرخ صوب العرش، يتحول جسدى إلى ظل، ينسحب وجهى إلى الجدار، ويرتسم عليه.

محمد طه حسين

الفن التركيبى فى مجمع الفنون

ظل الفنان على مر العصور ينشد «الكمال الموضوعى»، وهو فى ذلك يهدف أيضا إلى النجاح الذاتى. ومهما كان من أمر تلك الصبغة الذاتية التى تتسم بها بعض الأعمال الفنية فمن المؤكد أن أصحابها إنما يهدفون من ورائها إلى الاعتراف الاجتماعى والشهرة معا..

ولما كان الإنتاج الفنى «الشعرى أو المعمارى..» فى البدء إنتاجًا فرديًا، جماعيًا لا تكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه، كان المجتمع بأسره هو المهندس، وكان المجتمع بأسره هو الشاعر، وكانت الملاحم بمثابة أساطير جماعية يبتدعها المجتمع، ويزيد عليها، ويعدل منها، وينقحها جيلا بعد جيل، وينقلها عن طريق التراث الشفوى من عصر إلى آخر، وبذلك اندرجت فى تيار الحياة الجماعية، بما فيها من أفكارمشتركة وأخلاق سائدة وخضعت لتطورها وترقيها ونموها وصيرورتها المستمرة.

والحركة الفنية التشكيلية فى مصر اتسمت فى سنواتها الأخيرة بإيجابيات كثيرة، غلب عليها تدفق واندفاع جماعى وتسابق شباب الفن بشكل غير مسبوق إلى الساحة التشكيلية.

ولما كان الفن «جماعيًا» يتفرد فيه الفنان من خلال مجتمعه وقيمه، تنصهر فيه الأفكار والآراء، وتتوحد الاتجاهات وتتنوع، فقد كان من أهم تلك الايجابيات والتجمعات التشكيلية خلال السنوات السبع الأخيرة قد تمثل فى «صالون الشباب» هذا الصالون الذى يتجمع حوله سنويًا أكثر من ٣٠٠ فنان وفنانة، يتقدمون بأعمالهم فى مجالات «اللوحة، التمثال، الطباعة، التجميع».. على أمل الاعتراف أولا ثم الفوز أو العرض والحصول على جوائز مالية..

وقد تمكن هذا الصالون من فتح مجال التنافس، والمنافسة، بين شباب الفن، ودفع بمجموعة موهوبة إلى الساحة، يشاركون فى المعارض الداخلية والخارجية.. ومن بينهم من حصل على جوائز دولية ومحلية.

وفى هذا العام مع إقامة الصالون السابع لعام ١٩٩٥ تتبلور الفكرة وتتحول إلى عمل ثقافى اجتماعى كبير فقد قرر المركز القومى للفنون التشكيلية، ومجمع الفنون بالزمالك، دعوة الفنانين المشتركين للعمل داخل قاعات العرض، والتى تحولت إلى مراسم شبه خاصة للشباب يبدعون فيها أعمالهم الفنية من تصويرية، تجسيمية، تجميعية.. كل حسب رؤيته، وكل حسب موهبته، وإمكانياته الفنية - فى إطار اجتماعى نظيف، ومجمع ثقافى عال.

تلك التجربة الجديدة أدت إلى تبادل الأفكار، والعمل فى مناخ فنى رائع، جمع بين الحب والمنافسة والتعاون الخلاق تحتاج إلى وقفة وتقييم.

إن ورشة «المجمع» التى اقدم عليها الشباب، لم تنعقد بمثل هذه الكثافة من قبل.. ولم يحدث للدولة ان أتاحت للفنانين مثل هذه الورشة الفنية « ولا اتاحت تجمعًا ثقافيًا راقيًا، وفى مناخ تنافس حر وشريف بل وجميل».

فى هذه الورشة الفنية شاهدت خلية، بل خلايا من العمل فى جو رائع وتجانس هائل، جدد أملى فى المستقبل والحياة الثقافية المصرية، امنت بالأرض، والعطاء المستمر فيها للمبدعين.. الذين حققوا بإنتاجهم تيارًا متدفقا فى الحركة التشكيلية..

وإذا كانت تجربة «الورشة الفنية» قد جاءت فى توقيت واحد مع مهرجانات السينما، والمسرح، والموسيقى، فإنها تعتبر إحدى النجاحات والعلاقات المحسوبة لوزارة الثقافة.. إن تجربة «المجمع» او مراسم «المجمع» هذه لابد من ان تزداد عمقًا وانتشارًا بحيث تصبح علاقة جديدة فى الحركة التشكيلية..

لقد تفوقت تجارب الشباب وإبداعاتهم هذا العام فى مجال التصوير واحرزوا فيها انتصارًا كبيرًا، حيث جمعت تجاربهم واتجاهاتهم التمسك بالاكاديمية، والطبيعية إلى جانب الاتجاهات الواقعية والتجريدية، والتشخيصية الجديدة، والتى ظهرت من جديد بين الاتجاهات الفنية فى العالم..

ورغم اختلاف أساليب التعبير التى انحصرت فى عفوية تعبيرية، وتلقائية متحررة، إلا أنها اكدت عمق التجربة وقدرة الشباب على الخوض دون خوف أو تردد فى حوار مع العالم، يتنافسون من خلاله فى مدى التحكم فى الموضوع والفراغ وكذلك فى الجوانب الحرفية والتقنيات الحديثة المصاحبة للعمل الفنى.

فى هذا الصالون يقدم الشباب على المساحات الكبيرة والفراغات اللا محدودة.. إنها الانطلاقة الحرة، والجريئة، والتى تعتبر من أهم خطوات الكشف والاكتشاف عن الفنان للعالم اللامحدود، العالم الكبير اللانهائى.. هنا عايش الفنان هذا العالم برؤية جديدة، اكتشف فيها ذاته، وكشف للآخرين مالم يكونوا يعرفونه عنه.

هنا يصدق القول «إن الفنانين هم فى الحقيقة الباحثون عن القيم الجديدة، وهم مكتشفون لا يهداون إلا حينما تطأ أقدامهم أرض ميناء جديد، وليس على متذوقى الفن سوى أن يلاحقوا أولئك الرواد الممتازين فى جولاتهم الكشفية التى لا تكاد تعرف نهاية..».

هذا ما حاولت الورشة الفنية(صالون الشباب السعى إليه للوصول بالنتائج إلى مستوى الاكتشاف فى مجال الفن والذات.. ولا يقتصر هذا القول على مجال التصوير، بل أيضا هو ما أكدته الأعمال الفنية «التجميعية» وفنون «الأوبجيكت» التى جاءت فى أشكال متباينة ـ ففى هذا المجال قدم الشباب أعمالا أكثر تبلورًا وأهمية من العام الماضى.. وتبين أن هناك وعيًا جديدًا وفهمًا لطبيعة تلك النوعية فى الاتجاه المعاصر، والذى جاء به الغرب مع مطلع القرن العشرين، ليقيم الوحدة والاتجاه والأسلوب وليحقق التجانس بين مختلف الفنون، ويؤكد علاقاتها بالواقع والحياة.

لم تعد الأعمال المقدمة مجرد تجميع لعناصر أو إعادة تركيب لها، بل هى موضوعات جادة ذات محتوى فكرى جمع بين الفهم للموضوع وترجمة عناصره فى أشكال محسوسة ومجسمة وملونة، لا يمكن ترجمتها فى لوحة ذات بعدين، أو تحويلها إلى مجسم فى أبعاده الثلاثة.. إن الموضوع يمضى إلى صياغة جديدة فى الفراغ يتحول كل عنصر فيها إلى معنى تحقق المعنى العام أو الموضوع فى كليته.

وإذا كانت فنون التصوير، والتجميع، والجرافيك جاءت فى مقدمة أعمال الصالون، إلا أن فنون الخزف والتصوير الفوتوغرافى والنحت تصل إلى درجة التفوق والتميز الذى أحرزته المجالات الأخرى..

مع هذا العرض الموجز لما جاء به صالون الشباب من إبداعات متميزة، وأعمال متفوقة.. وما أنجزته «الورشة الفنية» للمجمع وما حققته من أحلام طالما راودت الشباب والفنانين، أرى أن هذه التجربة بعد نجاحها أصبح من الضرورى تكرارها على شكل ملتقى تشكيلى كل ستة أشهر، يلتقى فيه الشباب والرواد، ونقاد الفن من كافة الأنحاء يعملون ويتسامرون، يفكرون، ويتبادلون الأفكار، والخبرات والتجارب ـ فى مناخ إبداعى، صحى.. يحقق للشباب تجانسًا حضاريًا وثقافيًا عالميا.. ويؤكد فيما بينهم المفهوم الحقيقى لمعنى الفن وأهمية الفنان فى مجتمعه..

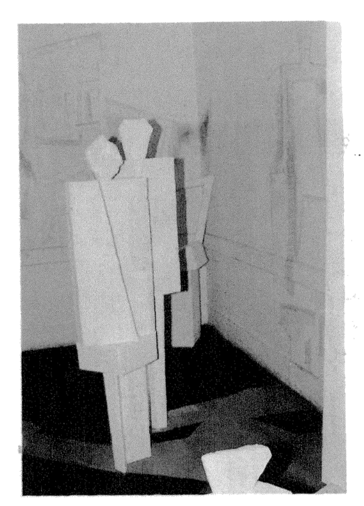
وهنا أسوق كلمة «رودان» والتى أرى فيها بيانًا رائعًا ومثلا يقتدى به إذ يقول « .. فالفنان رجل يعشق مهنته، وهو يرى أن أثمن مكافأة يظفر بها هى اغتباطه بتحقيق عمل جيد.. ولن يظفر العالم بالسعادة الحقة إلا حينما يتهيأ للناس أجمعين أن يكتسبوا روح الفنان، أعنى حينما يكون فى وسع كل واحد منهم أن يجد لذة فيما ينهض به من عمل» ثم يستطرد رودان فيقول «إن الفن أيضا درس رائع فى الإخلاص، فالفنان الحقيقى يعبر دائما عما يجول بذهنه، حتى ولو أدى به الأمر إلى أن يطيح بشتى الآراء الذائعة. وهو بهذا يلقن أشباهه من الناس درسًا فى الصراحة.

ولن يكون أروع من ذلك التقدم الذى لابد من أن تحرزه الإنسانية، لو قدر للصدق المطلق أن يسود بين الناس».

إن صالون الشباب بعد نجاح فكرته، وما وصل إليه من مستوى فنى وإبداعى، يحق لنا تهنئة القائمين عليه، وتهنئة الشباب به، متمنيين له نجاحات أكبر، تصل به إلى مستوى صالونات الشباب وتجمعاته فى العالم المتقدم .

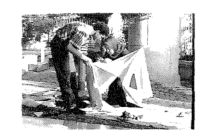


صالــون الشبــاب الســابع



عادل محمد حسن - طارق مامون جائزة الصالون - عمل مركب

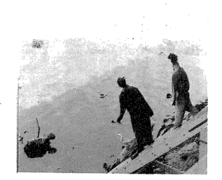




لقطات من ورشة إعداد الصالو ن

احمد عبدالعزيز جائزة لجنة التحكيم ـ عمل مركب



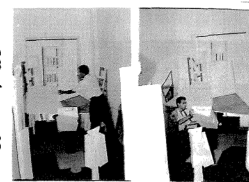




بلال فاروق الجائزة الثالثة ـ عمل مركب

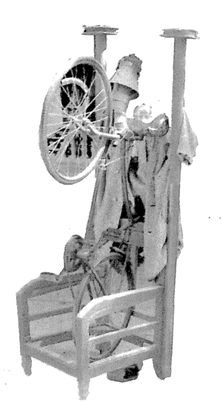


حازم عبد الخالق محمد الجائزة الثانية ـ نحت



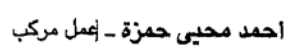


لقطات من ورشة إعداد الصالون



محمد شعبان - عمل مركب/كرسى الحكم





احمد محيى حمزة - عمل مركب





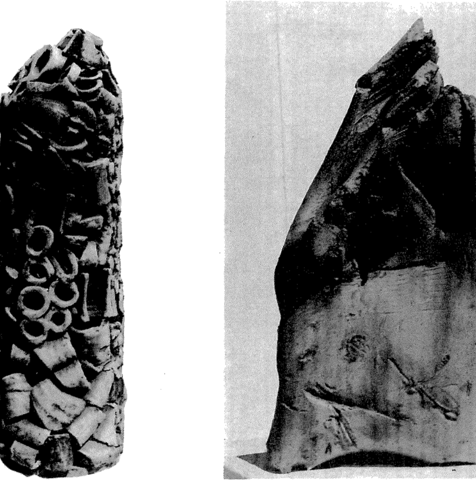
لقطات من ورشة إعداد الصالون




محمد احمد ابراهيم جائزة الصالون ـ رسم



رحاب الصادق جائزة لجنة التحكيم - رسم

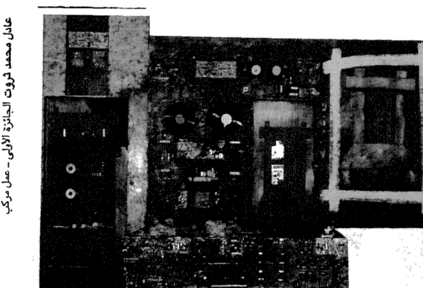


حسان رشيد الجائزة الثانية - خزف

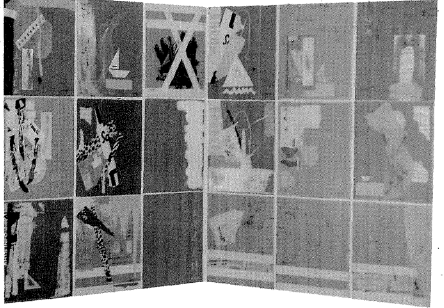
ايمن جودة جائزة الصالون - خزف



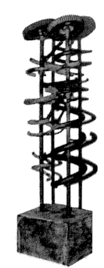
فاتن عبدالفتاح متولى الجائزة الثالثة ـ خزف



عادل محمد ثروت الجائزة الأولى - عمل مركب



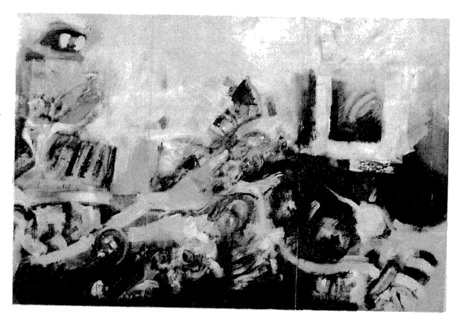
خالد حافظ جائزة لجنة التحكيم - كارتونو بوليس



محمد هارون جائزة لجنة التحكيم - نحت



حسن كامل - جائزة لجنة التحكيم - نحت

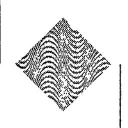


إيهاب فؤاد جائزة لجنة التحكيم - تصوير



احمد فرغلى جائزة الأيكا ـ نحت

هيثم الدرينى



وقت آخر.. لمكان آخر

مايو هاجس من غبار على بقعة ضوء
تتسلل من خلف نوافذنا الصغيرة
إلى موائدنا الحجرية المستديرة
مثل وردة نيل تطفو فوق تيار خبيث
مقاعدنا ساعات رملية
على أجسادنا ينمو الطحلب
صحراء فى جيوب المعاطف
وفى الأدراج أشياء مسافرة
فى ذاتها:
صورة للبحر الماضى حولها أصداف،
أربعة ملوك وعذارى على ظل خائف،
لغة هزيلة، قرآن،
فطر على ساعة نحاسية

وفى درج وحيد يصعد ثعبان
سلماً لا يُفضى إلى شىء
على الجدار تجنح مرآة - ذاكرتنا الكفيفة
بقايا أنثى على أسوارها وعيون
وجهها مخلوط بالهروب وبظل أغنية وحشية
ثدى للرغبة وثدى للجنون،
نرجسة ذهبية تهذى بين فخذيها.
ليلتان وأغادر هذا المكان
سأصلى لأنسى مفتاحى فى مكان آخر
لكن، من يمنحنا ستائر للاعتراف
وغرفاً صغيرة للمغفرة؟
كم أبعد الآن؟
كم أبعد الآن؟!
بين الخماسين والمطرْ
تحترق تماثيلنا وتختفى
كبقايا مدينة منسية
بين جسدى والسلم الحجرى
تطل قطة وحيدة على حافة الهاوية
هل هناك مكان آخر؟

عـزت نجـم

نــــزوة *



كل شيء يمكن أن يدخل دائرة المعقول، فمستحيل الأمس جائز اليوم، وممكن غدا، لكن المستحيل حقيقة أن يتزوج الشيخ زغلول مأذون القرية. المرأة عنده، خيالها ينقض الوضوء، وهى لا تخطر على باله طعمها ماسخ فى فمه، بل لا طعم لها بالمرة لم تعد النصف الحلو كما يطلقون عليها.

وإذا كان الفراغ موجودا فى حياة الناس يسدونه بالأكل والشرب والرغى، فإن الشيخ لم يشعر بوقت ضائع، تقسم وقته بين المأذونية وبين إمامة مسجد القرية، وما يفرضه عليه هذا المقام من الجلوس إلى الناس، والاستماع إليهم وحل مشاكلهم بقدر ما يستطيع لا يرهقه غير اللف والدوران فى الموضوع الواضح وهؤلاء النفر الذين يعيشون على بلاوى الناس فرجة ومسلاة بتلذذ بغيض. وللشيخ اهتمام آخر لا يقل أهمية عن المأذونية والإمامة وهو تدبير شئون عائلته، أم طاعنة فى السن، وزوجة أب نُص نُص، كان الرجل - فلاحا جمع الضرتين فى مكان واحد، فى الصباح يعزق الغيط، وفى الليل يحرث زوجتيه، وكانتا فى سباق مستمر فى الحَبَل والولادة ومنافسة مع حظيرة الأرانب فى الدار، لا ينقطع استدعاء الداية فى نصف الليل، لهذه أو تلك، وتطلق الزغاريد من دار الرجل الكبير استقبالا لضيف جديد، ورحل الأب وتحمل الشيخ زغلول الابن مسئولية القبيلة ووفقه الله إلى تهيئة بيت العدل للبنات وقنع بالفرجة على فُقسهِن، والزيارة وفى يده ما يدخل البهجة على قلوب الكبار والصغار.

كان الشيخ زغلول سعيدا بهذا كله وإذا طال الليل به، ونفشت فيه أوهامه، وشق الملل طريقا إلى صدره، وأحس المرارة فى فمه، كان يستكين إلى نفسه المهيضة، العيون مفنجلة والنن لا يتحرك، يرى أصدقاء الطفولة يصطحبون أولادهم إلى المدرسة والجامع والغيط، وفى الليل يسهرون فى مقهى داير الناحية فارغى البال مع التليفزيون والفيديو، ويعودون آخر الليل نَشَاوى يتطوحون تنتظرهم النساء بعد أن انخمد العيال..... أما هو يعود كل يوم بعد صلاة العشاء والفراغ من

أعمال المأذونية وهو يشد ساقيه من فوق الأرض وكأنما يمشى على قشر بيض، تعرف الأم دقات نعليه وتنهض تفتح الباب، ثم تنصرف لإعداد الماء الساخن والملح الرشيدى لقدميه، يتلذذ الشيخ بلسعة السخونة، يرفع قدميه إلى حافة الطشت وقد ترسبت فى قاعه حبيبات الملح الرشيدى، يعود ويدنى قدميه، يكرر المحاولة حتى يطيق دفء الماء.

وحيدا، يتعشى طبيخا بالزفر أو بدونه، يشرب الشاى ساكتا ويندس فى فراشه يتحايل على النوم، لايدرى متى يحين.

يطلع عليه النهار بصباح جديد يضيف إلى عمره يوما، وينقص بمقداره رصيد أنفاسه فى الحياة.

اعتاد وهو مأذون القرية ألا يحرر وثيقة طلاق ولا يعتبره أبغض الحلال عند الله، بل الحرام ذاته لأن فيه خراب البيوت وتشريد العيال وكان يكره أن يلجأ إليه زوجان متخاصمان يريدان الطلاق، ويحاول أن يصلح ما بينهما بالهوادة والرفق، وإذا رأى الخلاف يستفحل، واتسع الخرق عن الرتق، اختلق الأعذار ليفض المجلس وينصح بالتريث وركن الموضوع يوما أو يومين مؤكدا للزوجين أن كل تأخيرة فيها خيرة، وتبات نار تصبح رماد، ونار المصريين قش إلى آخر المسكنات اللفظية.. التى يهدئ بها أعصاب المتخاصمين.

ذات ليلة عجل الشيخ زغلول بعودته واعتذر عن مرافقة أحد أصدقائه، أخذ يملأ رئتيه بهواء الليل نقياً خالياً من أنفاس البشر برغم ذلك لم يستطع السكون فى الحقول الناعسة أن يخفف عنه أثقاله.

قرب البيت أحس أقداما وراءه، وقبل أن يدق الباب سمع من يناديه:

- شيخ زغلول.

لم يتوقع أن يناديه أحد فى هذا الوقت، كما لم يقدر على التعرف على صاحب الصوت، فالظلام يلف كل شىء، وحجب الرؤية عن قرب، من جديد فتحت حلاوة الصوت وتقسيماته ثقبا فى الظلمة:

- أنا منصانة. منصانة بنت أبوك عيسوى

أبو يوسف، خلاص نسيتنى؟.

سريعا تدحرجت أثقال السنين من فوق ظهره وبرزت الأيام أمام عينيه فى شريط كاسيت. مَسٌ كهربى خفيف شده من فوق إلى تحت وهوى به إلى القاع، عجز عن العثور على بداية للكلام، كل ما استطاع جمعه فوق شفتيه أن يدعوها إلى الدخول بإشارات يده المرتعشة.

فى الضوء وقعت عينه على الوجه المدور مثل طارة المنخل الحرير ثم رد بصره هروبا من عينيها وسحبتهما المغرقة وضعته فى مزنق. أمامه وقت حتى يفيق.... جاءه الفرج بظهور أم زغلول، طلب إليها أن تعد شرابا ساخنا لمنصانة. فالدنيا برد.

انصرفت العجوز تتلمظ بشفتيها المقددتين، من زمان لاترتاح إليها تراها مثل ورد النيل الذى يغطى المصارف ويوهم بامتداد اليابس، ويخفى الغرق لمن يخطو، أمام منصانة قعد يرتعش من الداخل، لم يستطع السيطرة على نفسه وظل فى سهوم وتوهان والخواطر تتزاحم على ذهنه المكدود، انتظر أن تبدأه الكلام وتحل عقدة لسانه لكنها أمسكت ولم تفعل واكتفت بإطلاق الصواريخ التى نصبت قواعدها باقتدار على خط النار، فتش عن الحمص فى المولد الذى هو فيه، العجيب انه لم يعثر عليه، هل جبر التجار أم بعثره الصبية؟. الهبت أم كلثوم مشاعره حين جاءه صوتها من البيت المجاور: والليالى كنت بتسمى الليالى... لعبة الخالى، وهىَّ عمر غالى. العائلتان الحيط فى الحيط، الأسطح متشابكة، والجدران تشى بالأصوات ولو كانت همساً، وبتأثير أن النبى وصى بسابع جار كان لابد من حسن الجوار والسؤال عن الصحة وسير الأحوال وما يجره الكلام إلى منعطفات غير محسوبة.

تذكرها حين فارت كما يفور الحليب فوق النار مرة واحدة، بعيون المراهق يرقب فورانها السابق لعمرها، صدرها يتأهب للثمار، ليمون الأضاليا... برتقالة بصرة... توقف الإرسال، انقطع لعطل فى توارد الخواطر عاد البث بعد قليل على كل الموجات بفيلم تسجيلى منذ كانت صبية تشب بقدميها لتزيد بضع بوصات إلى طولها وتضيف بالوهم الصبيانى سنوات إلى عمرها ناسية أنها مثل العنب الحصرم، أمامها وقت حتى تسكر، ومثل أى شاب يحلم بلقية فى العتمة أو لمس الأنامل أو تماس الشفاه، تشب منصانة وتحتاج إلى مائة رفاعى ليخرجوا مجموعة الثعابين السارحة فى جسدها الطرى، وتزوجها غريب عن القرية، جاهز بفلوسه، وفزع الشباب إلى السواقى يفرغون فى قواديسها دموعهم ويرددون موالا قديما يثير الشجون.

شربت منصانة القرفة الحراقة الساخنة رشفة رشفة، ونظراتها الكاسحة تشوط السياج الذى فرضه الشيخ زغلول على نفسه، والعجوز تمصمص بشفتيها من بعيد. طهقت ولم يعجبها الحال وتركت المكان. أخذت منصانة راحتها، سحبت نفسها إلى طرف المقعد ومالت برأسها إلى مسنده. انفرط غطاء الرأس وامتدت يدها تنضو ما تبقى منه وأطلقت عكاصة الشعر الأسود الناعم. وسط الحصار العنيد بلع ريقه وسأل:

- كيف الحال مع جوزك؟

- رمى على اليمين الليلة.

- أعوذ بالله.

- كله محصل بعضه، ما . شفتش معاه يوم حلو من يوم دخلتى. عايزاك تخلصنى منه. والليلة فى حموتها، وحياتى عندك.

أعادت التقاسيم بحركاتها. لا يدرى ما الذى جعله ينظر إلى سقف الحجرة ويراه انشطر نصفين وأصبح منه للسماء.

وجد نفسه قائما فى فراغ. مستنزف الطاقة. حجر ترانسستور فى راديو صغير تملح. خفت هذا النور الداخلى الذى يعرف به الإنسان نفسه «وحياتى عندك».وقف الرجل عندها.

دوار طارئ اجتاحه لحظة سماعها. بعد قليل أفاق وانتعش. لم يزل الفرن يحتفظ بحرارته رغم انتهاء الخبين، والرغيف السخن المقمر يثير اللعاب.... طاجن اللبن تعلوه القشدة راقات، يشجع على لعق الأصابع قطعت عليه مشواره الخاص وتساءلت:

- قلت إيه ياشيخ زغلول؟.

- قلت لا إله إلا الله.

- ودى عايزة قوالة؟. العيل بيتولد بيها. مش قادرة أستحمل يا زغلول. إنت حافظ كلام ربنا وتعرف تخلصنى منه.

- المصحف يا منصانة يعمر البيوت ولا يخربها

- مليش غيرك فى الدنيا دى. إنت عارف أنا لا عندى عيل ولا تيل يربطنى بيه. يعنى خالصة مخلصة.

منذ قليل رأى الحجرة تعرت من السقف، والآن يشعر أنها بلا أرض. تنفس فى تعاسة. ارتعش صوته واختنق.

قضت المرأة ما بقى من الليل فى بيته. شاركت أمه الفراش. نامت العجوز بعين واحدة. الثانية على الباب. أما الأذنان، فواحدة جنب منصانة مع حركة الشهيق والزفير، والثانية برة الأوْدة ترصد أقدام ولدها الذى لم يبرح حجرته، يتقلب فى فراشه، يغير مكان الوسادة، يفرك فى نفسه ودماغه تكاد تنفلق. منصانة فى بيته. خيال أم حقيقة؟. تحسسها فوق نفس المخدع، يتقاسمان فراشا واحدا؟.رأساهما على وسادة واحدة. ذراعاه تمتدان إلى خصرها يعصرها بكل عطش السنين، يلاحقها بكل وحوش الغابة المنطلقة من جسده تنالها بالأنياب والمخالب. بوصوله هذا الحد من الخيال رأى الخلاص فى ترك البيت.

فى الصباح تأبط حقيبته الصغيرة وبها دفتر القسائم وركب التاكسى بالنفر لمقابلة زوجها فى القرية القريبة ليقنعه بأن الضرورات تبيح المحظورات، ولزوم الطلاق وحلاله. استقبله بصلعته المفلطحة المستديرة مثل صينية الكنافة. بعد الشاى والكلام عن الصحة وسير الأحوال دخل الشيخ زغلول فى الموضوع. قال له إن الحرام أن تبقى زوجة على ذمة رجل لا تريده أو لا يريدها. جوازة خايبة يعنى فراغة عين وربنا قال إمساك بمعروف أو تسريح بإحسان، لوح له بإعفائه من مؤخر الصداق وإبرائه من الحق والمستحق كما يقال فى مثل هذه الظروف، وأغراه بوسائل الإقناع المختلفة ليرمى يمين الطلاق.ختم كلامه أنه لا يروم إلا مصلحته.

زغر إليه الرجل بزاوية عينه حتى فرغ من الأسطوانة المشروخة، كح عدة مرات فلاحقه الرجل بقليل من الماء ثم قام ليطلب للشيخ كوب ينسون وهو يعيد على مسمعه قول الله ولا تمسكوهن ضرارا وأن أهل الشرع يؤكدون أن دفع الضرر مقدم على جلب المنفعة. أفرج الرجل عن قسماته الباردة بافتعال اللقاء، ابتسم أخيرا، لا يهم لون الابتسامة، صفراء أو

خضراء، فبلع الشيخ ريقه ومد يده يفتح الشنطة يستخرج دفتر القسائم لكنه أشار أن يتمهل ويستمع إليه، ربنا خلق الدنيا فى سبعة أيام ولو شاء بقدرته العظيمة ينتهى منها فى لحظة.

انكمش الشيخ زغلول ولم نفسه، حاول إخفاء حرجه فى رفع الجبة وإعادتها إلى كتفيه، أخرج منديله المحلاوى يمسح العرق المتصبب فوق قفاه وبدأ ملحه يلسع جلده. خلع العمامة وملس بالمنديل على رأسه.

لم يكن الطقس حارا أو رطبا بالدرجة التى تغرق الشيخ فى عرقه، لكنه أوقعه قدره أمام فرارجي، رجل إرارى ابن سوق، كتفه فى كتف أبيه من صغره، يعرف الخلق، يميزهم واحدا واحدا، يفرزهم كما يفرز الكتاكيت، والبيض السليم من البيض المششش. حينما طلب إلى الشيخ إمهاله يومين، قال له مقاطعا:

- يامعلم. خير البر عاجله. الشهود جاهزين. مندوه أبو الدلايل كاتب الجمعية وعطية منصور دلال المساحة.

- يا مولانا الصبر طيب، منصانة قاطعة الحلبية والرايبة، والمثل بتاعنا بيقول البقرة اللى تنعر ما تحلبش. قصره البركة نشفت وبانت قراميطها.

- وأيه اللى يجبرك على عشرتها يا معلم؟.

ترك الشيخ زغلول الرجل وهو مقتنع بنية تاجر الفراخ وتعرف على رأيه الصريح فى زوجته منصانة وما تسببه له من قرف طول السكة أخذ يجتر الأفكار، تنوشه الأحلام الوردية فى أحرج لحظات الشوط الثانى من عمره. فى الطريق جعل يرتب حياته القادمة بعد السنين القاحلة التى مرت من عمره بإحساس السجين الذى يسهر مع توهج مشاعره وحيدا فى الزنزانة يحسب على أصابعه ما تبقى من مدة العقوبة ويوم الإفراج عنه لحسن السلوك فى أول عيد أعلن عنه الشهر العربى.

بين اليأس والحلم منطقة وسطى، نفس المسافة بين طرح النهر والسكة الزراعية فى الريف، بعيدة هى بحركة المنام والكوابيس، قصيرة بالوهم عند الشيخ زغلول.

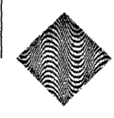
هرع إلى الجامع، فصلاة العصر وجبت ، وفى الدرس الدينى بعد الصلاة رأى نفسه يتحدث فى أحكام الطلاق وأكد أنهم فى بلاد بره اقتنعوا به فى السنوات الأخيرة ورأوا فيه حل مشاكلهم، يعنى الخواجات يا إخوانى يطبقون الشريعة الإسلامية، كررها مرات فى اعتداد، لم يتوقع الناس هذا التغيير من الشيخ زغلول، ومال واحد على جاره الجالس جنبه وقال له إن الشيخ يتكلم من الشمال لليمين مثل الخط الافرنجى.

قصد البيت بعد صلاة المغرب، وألفى أم زغلول بالباب وحدها، الوجه مخدد والبصر كليل. سألها فى لهفة عن منصانة وأمهلته حتى يأخذ نفسه لكنه عاود السؤال وهو يدير عينه فى أنحاء البيت، قالت:

- رجعت دارها يا بنى...

ألقى بنفسه على أول مقعد وأمه أمامه تتحسر على قبة الشيخ التى تتهاوى ثم انصرفت تعد الماء الساخن بالملح الرشيدى.

حمد حميد الرشيدى



بينهما

أَتَعْرِفُنى

نَعَمْ. يا أَنْتِ يا بَعْضى

وَيا كُلِّى

وَ أعْرِفُ كَيْفَ أَحْياكِ؟

بِنِصْفٍ فيهِ أَنْتِ المَيِّتُ اَلحَىُّ

وَ أعْرِفُ أَيْنَ أَلْقاكِ؟

إِذا ضَيَّعْتُ يَوْماً نِصْفِىَ الآخَرْ

وَرُحْتُ افتش الأشْياءَ

بَحْثاً عَنْكِ فى فَوضى مَتاهاتى

وَ أنْتِ مَعى

- أتذكُرنى؟

وهَلْ أنساكِ حتّى تسألينى كَيْفَ أذْكُرُكِ؟

جَهلْتُ بِحُبِّكِ النِّسْيانَ كَيْفَ يكونُ نِسْيانا؟

- أتفْتقِدُنى

- نعَمْ. بينهما رَأيْتُ النَّاسَ مِنْ حَوْلى

وُجوهاً فى مَهَبِّ الرِّيحِ تَنْقَشِعُ

كَأشْرِعَةٍ دُخانيَّةْ

يُمزِّقُها النَّوى فى حرِّ أنْفاسى

وَكُنْتُ أظُنُّها بَرْداً

وَغاباتٍ ضَبابيَّةْ

إلى أن رُحْتُ أحْمِلُ خَلْفَها رِجْلى

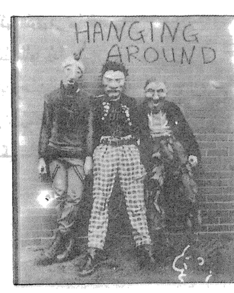
وَأسْلَخُ تَحْتَها ظِلِّى

متابعات
مسرح

على ضفاف التجريب

حول مهرجان المسرح التجريبى الأخير

هذاهو العام السابع من عمر المهرجان الدولى السابع للمسرح التجريبى بالقاهرة، والتساؤل يطرح نفسه كل عام بمزيد من الإصرار ليتبع ذلك كثير من علامات الاستفهام المتسائلة عن معنى التجريب: أهو ذلك المسرح الباحث له عن مفردات جديدة للغة المسرحية؟ أم أنه محاولة للتغلغل فى بناء لغة جديدة تخدم الفن المسرحى وتثريه؟ ألا تعد «الكلمة» فى هذا المسرح بنية هامشية تحل محلها بنيات فنية أخرى بديلة (جسد الممثل وعلاقته بالفضاء المسرحى - الإضاءة - الزى المسرحى) وغيرها



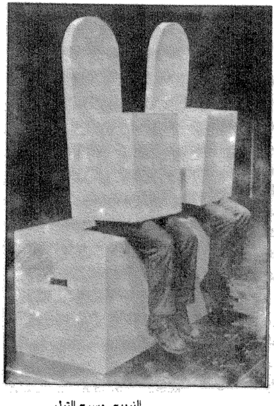
تسكع - بريطانيا - فرقة تريستل

من العناصر المخاطبة للعين المبصرة التى تغدو أساساً فى تلقى التجربة المسرحية؟! أيكون التجريب بهذا المفهوم هو موت للكلمة؟!

إذا حاولنا أن نصنف هذا المهرجان فيمكن لنا أن نضعه داخل محورين أساسيين: مسرح يقوم تجريبه من ناحية على اعتبار أن الكلمة هى إحدى مفردات العرض المسرحى، ولكنها ليست أهمها ومن ناحية أخرى تتحاور الكلمة فى هذا النوع من العروض فى علاقة ديالكتيكية مع مفردات العرض الأخرى حيث تتكسر على حدودها وظيفتها الكلاسيكية المعتمدة على المنطوق المترجم أو



مسرحية روميو وجوليت - إيطاليا
فرقة مسرح تياترو إيما جينيه دى فينسيا



النرويج - مسرح التوام
مسرح بلاك بوكس

المعلق على أفضل الأحوال ليخرج هذا المنظور نحو دلالة المنطوق المرئى، والعلاقات الجمالية المتفجرة منها، والتى تتناغم مع العناصر التشكيلية الأخرى؛ كما رأينا فى العرض المسرحى الكوبى الرائع «العذراء الحزينة» والسويسرى «أما رادونا».

المحور الآخر هو شكلى خالص (Pure Formalist) يهجر الكلمة تماما ويبحث عن بدائلها المنظرية والتشكيلية ويخلق لها إيقاعاً متنوعاً يشارك فى تشييده جسد الممثل سواء أكان هذا الجسد تعبيرا خالصاً، أو «تمثيلاً» لقيمة تشكيلية صامتة، يتخلص من الكلمة تماما، ليبحث هذا المسرح داخل المفردات التشكيلية عن علاقات جديدة تحل محل الكلمة، ويسيطر عليها التشكيل الخالص، كعروض الفرق المسرحية من بولندا «هيرباريوم»، ومن النرويج «التوام»؛ حيث لا يعتمد هذا النوع من العروض على الكلمة، وإنما تمتزج فيه فنون التشكيل والصور المرئية والإضاءة والشريط الموسيقى على نحو يشكل صيغة مسرحية متكاملة.

يعقد المهرجان هذا العام ندوته الرئيسية حول «التجريب والتعبير الجسدى فى العرض المسرحى». وتدور هذه الندوه على محاور ثلاثة:

- موقع جسد الممثل فى نظريات الإخراج والتمثيل.

- مفهوم الجسد فى المسرح الشرقى والغربى.

- جسد الممثل فى التجريب المعاصر.

وتضعنا هذه الندوة بأطروحتها الرئيسية ومحاورها الثلاثة فى تقييم نقدى للكلمة التى هى لسان حال الممثل فى المسرح، حيث لم تعد الكلمة هى الجسر الوحيد للوصول إلى المتلقى فالتواصل الإنسانى لا ينشأ ولا يوجد داخل جماعة ما باللغة الكلامية وحدها؛ بل بكل الممارسات الاجتماعية التى تقوم بها الجماعات بما فى ذلك الأمور المحسوسة والعلاقات؛ فالبشر يتواصلون بالوجوه والملابس والمؤثرات والأثاث والإيماءات الاحتفالية منها والعضوية والموسيقية؛ وكلها تقوم بدور يعادل اللغة الكلامية أو لا يقل فى رأيى - أهمية عنها؛ إذ إن وظيفة التواصل ملازمة للممارسة الاجتماعية العامة؛ أكثر ما هى ماثلة فى اللغة الكلامية وحدها.

وفى ظنى أن ندوة كهذه يمكن أن تفيد الكثير من فنانى المسرح المصرى و العربى بشكل عام - خاصة المسرح المصرى الذى تطغى عليه الكلمة بشكل معاصر، وتحد

إلى مسرح «ثرثار» تنوب فيه الكلمة عن الفعل الدرامى وإيقاعه. ولعل مسرح الستينيات المصرى رغم أهميته لحركة المسرح فى الوطن العربى بأكمله إلا أنه أورث المسرح المصرى الحديث وكذلك العربى الاهتمام الأكبر بالكلمة باعتبارها مفردة أولى وجوهرية للتعبير تقوم مقام التعبير الجسدى وتحل محله، ترفع شعارًا خطابيا فتغدو ناموسًا للتحرك الإنسانى، تسعى إلى الثورة والتغيير «بالكلام» الذى يعد سفر تكوين العمل المسرحى المصرى، منذ ذلك الوقت نرى جسد الممثل مترهلاً ومريضا، غير قادر على الحركة والتعبير حيث سكون الجسد وتجمده، حيث لا تعبر الكلمة عن مكنوناته الداخلية ولا تفصح عن أسراره، ينعدم فيها الفعل والحركة. بل إن كثيرا من الملاحظات حول موضوع جسد الممثل كانت تقابل عند طرحها النقدى لرؤيتنا عن هذا النوع من المسرح بالهجوم والرفض باعتبار أن المسرح المصرى - فى زعمهم - يقوم أساسًا على الكلمة.

ورغم أن دعوتى - وغيرى من المخرجين والنقاد - منذ الثمانينيات وحتى الآن تقوم على التوكيد على أهمية جسد الممثل، والإسراع بمعالجته بداية من بناء جسد مرن للممثل الشاب الطالب الأكاديمى وهاوى المسرح فى عروضنا المسرحية، مرورًا بمحاولة مساعدتهم للقيام بالتعرف بأجسادهم وعقد لقاء حميمى معها للتعرف على أسرارها، كى يخترق الممثل جبال العوائق والأسرار والمغاليق التى تكبل جسده بالرهبة والخوف لتضعه فى حالة من التعرف على المجهول داخل هذه الأجساد لأن الجسد فى ثقافتنا العربية سرٌ من الأسرار و «عورة» لا يجب اختراقها أو اكتشافها، لذلك كنا ندعو للبحث عبر الداخل عن الحقيقة الشاملة التى تقبع برءوسها المشتعلة فى أجسادنا المحمومة الباحثة عن انفجار فنى تعبيرى سواء أكان هذا الممثل رجلاً أو امرأة!

وتصبح هذه الدعوة «دور جسد الممثل ومفهومه وأسراره» شيئا من قبيل الموضة الجديدة على أفواه المسرحيين العرب فى هذا المهرجان يتشدقون بها بعد مرور سبعة أعوام من بدايته، وكأننا فى حاجة إلى مهرجانات دائمة تذكرنا بما هو

مطلوب تطويره فى لغـــتنا وفننا المسرحيين.

يحصل العرض التونسى «كلام الليل» على جـائزة أفـضل عـرض مسرحى. وهو عرض يستحق الكثير من التـقدير الفنى خاصـة لمخرجه **توفيق الجبالى** الذى شاهدنا له فى مهرجـان تجريبى سابق عمله التـجـريبى الرائع «مـذكـرات ديناصور»؛ ويقدم **الجبالى** عرضًا يعتمد فى تجريبيـته على الشكل المسرحى الشـعبى الزاخر بالنقد اللاذع لظواهر اجتماعية وسياسية من خـلال سينوغـرافيـة أقـرب فى تكوينهـا إلى القـفص الذى يضع متفرجه مع ممثله داخله فى كيان إنسانى متوحد. وتجريبية العرض تقوم على اهتمامه بالتفاصيل، ويفسر مالا يترجم إلى لغة بصرية، ويرسم مالا يُرى بالعين المجردة.

إن «كلام الليل» عرض يستدعى اللغـة، ومـا وراء اللغـة - يسـتطرد **الجبالى** معلقا - إنه يقدم مسرحًا جديدا تصـبح فـيـه الكلمـة أداة استعراض تؤدى، وليس معنى ذلك أن لها الشرعية الأولى، ولكننا فقط نوفر لها كل أسباب الرؤية السمعية والبصرية، حتى تكون الكلمة مهيأة لكى تكون فى كل استعراضى تام».

أما المخرج الفنزويلى **ماركوس بوروى**، فـقـد حـصل على أفـضل مـخـرج فى المهـرجـان الدولى عن عرض (عطيل فى الحرب الفيدرالية) الذى قدمه مركز المسرح الجديد عن مسرحية **لوليم شيكسبير**، ويستند هذا العـرض إلى أحـداث الحـرب الفيدرالية التى اندلعت فى فنزويلا عام ١٨٥٩ وهذا العرض هو الجزء الثـانى من ثلاثية بعنوان «الحـرب الفيدرالية مأخوذة عن مسرحيات **لوليم شيكسبير**» نشاهد فى هذا العـرض رمـوز السلطة والطمـوح والغيرة وقد تجمعت فى قصة حب، حيث تجرى أحداث المسرحية فى بلدٍ مـا فى زمن حـرب أشـعلتـهـا طموحات حكومتها الفردية ويتميز العـرض باسـتـفـادته الكبـيـرة باستخدامات مفردات العـرض المسـرحى بكاملهـا على مسـتـوى الصـورة والصـوت، وعـلاقـة الممثل الحميمية بسينوغرافية العرض المسـرحى باعـتـبـارها جـزءا من تكوينهـا، يقوم بإحيائها بتميز أدائه وحيويته، ويسعى جـاهدا لجعلها مادة مسرحية تكمله، وتضعه فى قلب الأحداث، ومفردة من مفرداتها ويتسم المخرج بقدرته الواسعة على طرح كل مفردات العرض المسرحية من خـلال سينوغـرافـيـة شـاملة تحتضن العرض وتضعه فى بنية معمارية منسجمة مع الأحداث، وفى تناغم مع الأفكار والإنسان الذى يحمل هذه الأفكار فى صدره للتعبير عن رسالتها المنشودة.

وفى مجال التمثيل اقتسمت جـائزة أفـضل ممثلة: **فـيـفـيـان اكـوسـتـا** عن دورها فى العـرض المسرحى الكوبى «العذراء الحزينة» لفرقـة جـاليـانو (١٠٨)، والممثلة السويسرية **كرستينا دياز** آدم عن دورها فى العـرض المسـرحى «أمارادونا» لفرقة كرستينا وإيرين تسروشيلر، وهى من تأليفهما وإخراجهما أيضا.

«العذراء الحزينة» معزوفة من الأداء العذب المعتمد على إبداع حالةٍ من الطقس الروحى.ومحور عمل هذه الفرقة «جاليانو (١٠٨)» يتمثل فى البحث عن الجذور الأمريكية فى ثقافة أمريكا اللاتينية بهدف تطويع العمل المسرحى لفكرة الروحانيات أو بالتحديد لفكرة استدعاء الروح.

وهذا ما حاوله العرض الكويتى من خلال «مونودراما» للممثلة الكويتية الموهوبة؛ حيث يرتكز العرض على شخصية «خوانا» الشاعرة الكوبية التى قدمها العرض تتأرجح ما بين الحياة والموت، وبين العشق والفراق، وبين الروح والجسد. والعرض رؤية شعرية لا يقدمها المخرج بمنطق السيرة الذاتية للشاعرة، لكن بصياغة تكشف الابتكار الشعرى لهذه الشخصية. حيث ماتت هذه الشاعرة وهى فى ربيع عمرها، ولم تكنْ قد تجاوزت الربيع الثامن عشر، ومع ذلك تركتْ آثارا فنية ضخمة متنوعة تدور كلها حول موضوع الحب. فالعرض مرثية موجهة لتلك الصبية العذبة الجميلة والغريبة التى ماتت دون أن تقتحم عالم الحب الرائع.

و «خوانا» هى الوجه الأمامى للممثلة، الوجه الرافض للموت والمتمسك بالحياة، بينما يمثل الوجه الآخر سيدة عجوز هى وسيط روحى بينها وبين عشاقها الذين ماتوا. والعرض رحلة فى متاهة الروح، إذ يعتقد المتفرج أن خوانا ميتة تعود إلى الحياة ويعتقد مرات أخرى أن روح السيدة العجوز تجاورها فى عالم الموت.

وأهمية هذا العرض تتمثل فى أنه يحاول تأكيد العلاقة الوطيدة بين الممثل والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) وكيف يمكن للممثل أن يستخدمها بكل ما فيها من إمكانات وقدرات إبداعية تحيل المادة الجامدة إلى كائن حى يتكلم ويتحاور. مثلا صندوق الأمتعة الذى يستحيل إلى قبر أو مائدة - وقطعة القماش الهفهافة التى تغدو تارة غطاء للوجه أو مشنقة للرأس، والشموع بكل دلالاتها على المستوى التقنى باعتبارها أداة للإنارة أو الاستنارة الداخلية، أو باقة الورد أو الشموع التى تنير شواهد قبر. هذا العرض هو تدريب جيد للممثل على كيفية تعامله مع الفضاء المسرحى والمهمات المسرحية، وهو درس هام يتعلم منه طلاب معهدنا التمثيلى وطالباته الكثير.

أما العرض السويسرى «أما رادونا» فهو يحاول أن يستعرض خلفية تاريخية لامرأتين تجلسان على كرسيين، وتحكيان فوقهما قصة امرأتين عجوزين وصل عمرهما إلى أرذله؛ تتحدثان عن حياتهما الروتينية، وفجأة تزورهما ذكريات ماضيهما وتقوم مشاهد (الفلاش باك) باسترجاع الماضى وإحياء تجارب منسية وذكريات باهتة؛ وعبر تاريخ هاتين السيدتين ينعكس تاريخ المرأة السويسرية فى هذا القرن بشكل موجز، وتثبت الممثلة كرستينا بدورها فى هذا العرض أن الممثل قادر بإمكانيات فقيرة أن يثرى العرض المسرحى بجسده، واستطاعت هاتان الممثلتان أن تصلا إلى قلوبنا دون تفلسف ودون معرفة باللغة الأم.

«نحن امرأتان؛ نملك جسدينا - تستطرد الممثلتان قائلتين - نملك حكايتنا، أفكارنا، نريد من خلال كل ذلك قول شىء للمتفرج».

أما جائزة أفضل ممثل فأعطيت للياباني **يوسوكى أوهاتشى** عن عرض «على قيد الحياة» وهو يحكى قصة ثلاثة أرواح لشخصية. ففى نقطة التقاء ثلاث طرق بإحدى الغابات يقبع منزل يسكنه شقيقان، وبالرغم من أن الشقيق الأصغر ذكر، إلا أنه يفاجئنا بأنه حامل، ويعتقد الشقيق الأكبر أن هذا ما هو

إلا نتـاج لظاهرة بشـرية جـديدة، يعتزل الشقيق الأكبر الحياة والعالم الخـارجى ويقـوم ببناء مـدينتـه الفاضلة اليوتوبية.

وتتحـول السعـادة والحكمـة والحب عبر مرورها بالطرق الثلاث إلى صورة حيوان ثم امرأة عجوز وأخيرا إلى فتاة صغيرة. ويرفض الشـقيق الأكـبر الطرق الثـلاث، ثم يحدث تطور آخر حيث تتنامى غريزة الموت والدمـار الكامنة فى عـقله تدريجـيا وتصل إلى درجـة العنف فـهل سـتقـهـر فى النهـاية هاتان الغريزتان ليحل محلهما مـفـهوم جديد للحياة؟ هذا ما حاول الممثل المسرحى اليابانى **يوسوكى** بتمكنه البليغ بتـقـمص حـالة من التـغـيـر الطقسى الذى يتـزامن مع تغـيـر الأدوار، وكان هذه الأدوار جـزء من حـالة طقسية يغدو فـيـهـا التمـثـيل حياة، ولا يتجزأ فيها عن التجربة الحياتية، بل هو قرين لها وعـاكس لمرآتها؛ الفيصل الوحيد بين الحياة والفن هو أن الممـثل فى سـرده للوقائع الحياتية يسعى سعيا حثيثًا للتحاور معها، فيكشف من خلالها عن وجـهـها القـبـيح، وعن وظيفـتـه المتمردة.

ويفوز العرض المصرى «الأفيال» **لوليد عـونى** بأفـضل تقنيـة وسينوغرافيا. وهذه هى المرة الأولى التى تحصل فيها مصر على جائزة دوليـة فى هذا المهـرجـان رغم أن مصـر مثلها عرضـان مسرحيان «سوناتا» **لانتصار عبد الفتاح**، و«أفـيال» **عونى**. و «سوناتا» كان لها صدى رائع فى محاولة مخرجها أن يخلق مـزجًا لفنون الموسـيـقى والأداء التمـثيلى والنحت فى بوتقة واحدة تشير معًا إلى توحد العملية الإبداعية المسرحية، ويأتى التجريب فى هذا العـرض من وعى المخـرج بالتحام هذه المفردات، وقد أثار هذا العرض جدلاً حوله، لكن العـرض المسرحى «الأفيال تختبىء لتموت» أثار نقاشًا وجدلاً أكثر صخبا وحدة بين المتـفـرجين والنقـاد، واحـتـمل التأويل والاختلاف باعتبار أنه عرض راقص يحاول فيه **عونى** استعراض رؤاه حول عالمى الحياة والموت حيث يضعنا فى قفص حديدى فيه عرائس ودمى فوق أرجوحات تتمـايل ذات اليمين وذات اليسار مسـتـخـدمـا صوت **محمد عبد الوهاب** الذى يـجىء إلينا من وراء الأسـلاك الباردة؛ ويوقظ فينا الحنين. لتحصل مـصـر أخـيـرًا على جـائزة هـامـة، و**عـونى** يمـثل مـصـر مع أنه فنان لبنانى وليس مصريا، ويمثلها للمرة الثـانيـة على التـوالى، مما يضع علامات استـفـهـام واضـحـة حـول تصـور لجنة التـحكيم المصرية التى اختارت عرضا لمخرج غير مصرى ليمثل مصر فى مسابقة دولية كهذه، بينما اعترضت سابقا على اشتراك المخـرج البـولندى الكبـيـر **يوزيف شاينا** الذى قدم عرضا مسرحيا بالتعاون مع مخرج مصرى ليمثل مصر عن مركز الهناجر للفنون، ولم تصعده اللجنة إلى المهرجان الدولى مع أهميته التجريبية وخصوصيته.

لقد أثبتت فعاليات المهرجان على مـسـتـوى الندوات والإصـدارات والعـروض المسـرحـيـة أنه تظاهرة مسرحية فنية كبيرة ينبغى أن تستمر فى تواصلها المثـمـر الذى سـيـؤثر إيجابيا - بلا ريب - فى تكوين عقلية الفنان المسرحى العربى، وبالتالى فى تقدم مسيرة المسرح بمصر والوطن العربى بأكمله؛ لكن المهرجان نفسه يضـعنا أمـام عـدد من الملاحظات التى ينـبـغى النظر إليـهـا بعـين الاعتبار:

ـ كم العروض الدولية الكثيرة غير المناسبة وغير الملائمة لصيغة التجريب المسرحى، والتى لاتقترب من أطروحته شكلا ومضمونا، وهى بالقطع تعبر عن اختيار سيئ منذ البداية، مما يسىء إلى مستوى المهرجان وسمعته الدولية فعلى المهرجان أن يراعى عمليات الاختيار والانتخاب والتصنيف لعروضه التى يجب الا يكثر عددها عن عشرة عروض تجريبية على الأكثر، تمثل اهم تيارت التجريب العالمى، ويتم تقديمها فى عروض عديدة يستفيد من مشاهدتها الفنانون المسرحيون والمتفرجون، وهم أصحاب الحق الأول فى تلقى التجربة المسرحية.

ـ لايزال المستفيدون من الندوات والمحاضرات عدداً ضئيلا من المتلقين والمستمعين مما يحتاج بالضرورة إلى إعادة تنظيمها بالشكل الذى يتلاءم واحتياجات المتفرج المسرحى المثقف، واختيار الموضوعات التجريبية المناسبة والدعاية اللازمة لها مما يحقق الفائدة المرجوة منها.

ـ تغيير وجوه المسرحيين العرب المشاركين في هذه الندوات لا لكى لاتتكرر الوجوه فقط، بل حتى لا يتكرر سماع الكلمات نفسها كل عام، مع الشعارات والخطب المسرحية التى مججناها.

ـ غدا المهرجان التجريبى ظاهرة مسرحية هامة يجب الإعداد لها من الآن فى مصر والوطن العربى، وينبغى على المسرحيين المصريين والعرب ـ مخرجين وممثلين ومنظمين ونقاداً وأساتذة متخصصين فى علوم المسرح ـ أن يعدّوا له بالشكل الفنى والعلمى الذى يليق بمكانته الدولية.

ـ يجب تحديد هوية هذا المهرجان، أهو موجه للهواة المجربين أم للمحترفين من أصحاب التجارب المسرحية التى غدت علامات فى الحركة المسرحية التجريبية العالمية؟ إن المهرجان لا يزال يستقبل هواة من دول العالم، ينتمون إلى فرق مسرحية قيمتها الفنية متواضعة بحيث لا يصح أن نضعهم جنبا إلى جنب مع فنانين محترفين دون حق وبطريقة متعسفة مما يسىء إلى صيغة التجريب العالمى . ولذلك سيكسب المهرجان بتحديد هويته الكثير، بعد معرفة دقيقة مسبقة للتجارب وتقييم موضوعى لها حتى يمكن أن يغدو هذا المهرجان إضافة حقيقية لخبراتنا المسرحية وتجاربنا كل عام.

هناء عبد الفتاح

متابعات

أدب

مجدى وهبة

مهندس الجسور بين الثقافتين العربية والغربية

فى الرابع من أكتوبر ١٩٩٥ حلّت الذكرى الرابعة لرحيل المبدع فى الثقافتين العربية والغربية والمهندس القدير فى تشييد الجسور بينهما: الدكتور مجدى وهبه، الذى ولد بمدينة الأسكندرية فى ١٩ أكتوبر ١٩٢٥ لعائلة عريقة لعبت دوراً هامًا فى تاريخ مصر، فجده **يوسف وهبه باشا** (١٨٥٢ - ١٩٣٤) ترجم القانون الفرنسى المعروف باسم Code Nepléon إلى العربية كما شغل عدة مناصب: وزيرًا للخارجية (١٩١٢)، وزيرًا للمالية (١٩١٤) ثم رئيسًا للوزارة (١٢/١١/١٩١٩). كذلك شغل والده



مراد باشا وهبه (١٨٧٩ - ١٩٧٢) عدة مناصب: وزيرًا للزراعة، وزيرًا للتجارة والصناعة، بالإضافة إلى عضويته بمجلس الشيوخ.

حصل مجدى وهبه على ليسانس الحقوق بجامعة القاهرة (١٩٤٦) والدبلوم العالى فى القانون الدولى من جامعة باريس (١٩٤٧)، وليسانس فى الأدب الإنجليزى من جامعة اكسفورد (١٩٤٩)، ودكتوراة عام ١٩٥٧، وكانت رسالته بعنوان: أدب التربية الإنجليزية خلال الفترة ١٧٧٥ - ١٨٠٠.

بعد عودته لأرض الوطن قام بتدريس اللغة الإنجليزية بكليتى التجارة والآداب جامعة القاهرة بالإضافة إلى تدريس الأدب الإنجليزى بقسم اللغة الإنجليزية

بكلية الآداب، وأخذ يتدرج فى وظائف هيئة التدريس بها حتى درجة الأستاذية فرئاسة القسم. فى تلك الأثناء كانت قد صدرت قرارات التأميم وقوانين الإصلاح الزراعى، فأخذت الحكومة الكثير من الأراضى التى كان يمتلكها هو وعائلته. ولكن - كما يقول غالى شكرى: «لم تكن الأرض فى حياته مجرد الملكية الواسعة لآلاف الأفدنة، وإنما كانت الوطن».

ونظرًا لتاريخه العلمى المشرف؛ فقدتم اختياره عضوًا فى عديد من اللجان والمجالس العلمية المتخصصة، مثل: مجمع اللغة العربية (١٩٧٩)، وكان يمثل المجمع فى اتحاد المجامع اللغوية - والمجلس الأعلى القومى للثقافة - نائب رئيس اللجنة الدولية للفلسفة والعلوم الاجتماعية بمنظمة اليونسكو - المجالس القومية المتخصصة - نائب رئيس جمعية الآثار القبطية بالقاهرة.

خصص الجزء الأكبر من جهده العلمى لدراسة الآداب الأوربية من ناحية وإقامة الجسور بين ثقافتنا والثقافة العالمية - كما يذكر سامح كريم - فى صورة المعاجم الكثيرة التى أنشأها إلى جانب الصلات الوثيقة مع الأوساط الأوروبية . فقام بنشر القواميس الآتية: قاموس المصطلحات الفنية والعلمية والثقافية (١٩٦٨) - قاموس السينما (١٩٧٣) - قاموس المصطلحات الأدبية (١٩٧٤) - قاموس المصطلحات السياسية (١٩٧٨) - قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية العربية (١٩٧٩) - المختار وهو معجم موجز إنجليزى/ عربى (١٩٨٩)، وذلك بالاشتراك مع آخرين.

وفى مجال الترجمة من الإنجليزية والفرنسية إلى العربية قام بالترجمات الآتية: (رسائل الى ملينا) **لكافكا** KaFka (١٩٥٩) ، ورواية (راسيلاس امير الحبشة) **لصموئيل جونسون** (١٩٦٤)، ومسرحية (لن تقوم حرب طروادة) **لجان جيرودو** Giraudaux (١٩٦٤)، ومقالة (فى الشعر المسرحى) **لجون درايدن** Dryden، ومسرحية (أرديل) **لجان انوى** Anouilh. أما من العربية إلى الإنجليزية فقد ترجم: رواية (إبراهيم الكاتب) **للمازنى**، و(أحلام شهر زاد) **لطه حسين**. وفى أواخر الخمسينيات أسس (مجلة دراسات القاهرة) بالانجليزية وقام بتحريرها كما كان يقوم بتمويلها من أمواله الخاصة. كما ساهم فى تحرير الموسوعة القبطية (باللغة الإنجليزية) والتى أشرف على تحريرها الأستاذ الدكتور **عزيز سوريال عطية** (١٨٩٨ - ١٩٨٨) والتى صدرت عام ١٩٩١ عن دار ماكميلان للنشر بنيويورك.

كان منزله بحى جاردن سيتى ثم بعد ذلك بحى الزمالك؛ صالونًا أدبيًا يضم صفوة رجال الفكر المصريين، وإليه كان يفد أيضًا كثير من الزوار الأجانب - ومنهم من حصل على جائزة نوبل - بالإضافة إلى رجال السياسة.

لقد تخطى راهب العلم والثقافة والمعرفة الحقيقية حدود الحضارة واللون والجنس والعقيدة. ظل طوال سبع سنوات (١٩٨٤ - ١٩٩١) يصارع المرض فى صمت وأيضًا بشجاعة نادرة. وتشاء المفارقات الغريبة أن يرحل الدكتور **مجدى وهبه** - الذى وهب حياته لمصر واللغة العربية - غريبًا فى العاصمة البريطانية لندن. خدم وطنه بوطنية صادقة، وخدم الإنسانية بتضحيات نادرة، فترك برحيله شمعة ستظل مضيئة لمن يطلب المعرفة والحكمة.

مينا بديع عبد الملك

متابعـــات

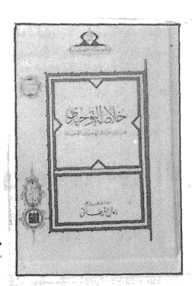
التوحيدى فى ألفيته

استطاعت الندوة الدولية الناجحة التى عقدها المجلس الأعلى للثقافة عن «أبى حيان التوحيدى» لمدة أربعة أيام (من ٩ إلى ٢ أكتوبر)، أن تفلت ولو جزئيا من الطابع الاحتفالى الذى آلت إليه الأنشطة الثقافية فى السنوات الأخيرة، فمن مهرجان للسينما إلى آخر للأغنية إلى ثالث للفنون الشعبية وهكذا فى سائر الفنون حتى لم يكد يبق فن بغير مهرجان ينصب أو احتفال يقام. وقد يظن من لاينظر إلا إلى السطح أن الحياة الثقافية بخير وعافية، مادامت تتقلب فى نعيم المهرجانات وترفل فى بذخ الاحتفالات، ولابد إذن أن يكون المسرح فى أوجه، وتكون السينما على ما يرام، والكتب الجادة تصدر حسب الخطة المرسومة، وعموم الإنتاج الثقافى يصل إلى مستحقيه من الشباب الضائع فى المدن، المعزول فى القرى. غير أن من ينظر إلى أبعد

من السطح سيكتشف أن هذه المهرجانات ليست فى أغلبها سوى برق خُلّب، قد يخطف الأبصار، لكنه لا يروى عطش العقول.

لقد استطاعت ندوة «التوحيدى» أن تحقق نجاحا مشهوداً لا يختلف عليه اثنان، وربما يرجع ذلك فى المقام الأول إلى «جابر عصفور» أمين المجلس، الأعلى للثقافة الذى قام على تنظيم الندوة والإعداد لها، قد فطن بحسه الثقافى الرفيع وبخبرته التنظيمية العالية، إلى أن فكرة (المهرجان) قد تضخمت حتى أصبحت غاية ينتهى إليها العمل الثقافى، يمكن أن توظف لتصبح - مجرد وسيلة من وسائل ذلك العمل أو أداة من أدواته.

لا مانع إذن أمام فكرة (الاحتفال) مادام الموضوع يستحق ذلك ويتطلبه، وفى مرور ألف عام هجرى على وفاة «التوحيدى» بكل ما يمثله من إبداع أدبى راق ورؤى مستنيرة ملهمة، ما يبرر الاحتفال ويزكيه بل ويوجبه، خاصة إذا كان البرنامج خصبا متنوعا والمشاركون أكفاء متخصصين، وقد كان الأمر كذلك بوجه عام، فمن حيث برنامج



الندوة، تمت تغطية الجوانب الأساسية المختلفة التى يمكن أن يثيرها تراث «التوحيدى» عبر ست عشرة جلسة موزعة على أربعة أيام، فمن الفلسفة إلى التصوف ومن المعرفة إلى علم الجمال ومن الغربة والاغتراب إلى الصداقة والصديق ومن اللغة إلى الحضارة والتراث والسيرة والتوثيق وأشكال الكتابة، أما من حيث المشاركين فى هذه الجلسات، فالغالبية منهم - والحق يقال - من أهل الاختصاص ما بين أستاذ جامعى حجة فى مادته، ومبدع عارف بكنوز التراث خبير بنفائسها؛ وصفوة هؤلاء لم يكونوا ليحضروا إلا بتخطيط واع ومتابعة خاصة من أمين المجلس..

كل هذا العمل المخلص البصير، كان مقدمة للنجاح الكبير الذى حققته الندوة حتى على المستوى الجماهيرى؛ وقد كان يمكن أن يتضاعف النجاح وترتفع قيمته الثقافية ويترك أثرا بالغا على المدى البعيد، لو أن المجلس الأعلى للثقافة انتوى أن يجعل تحرره من الطابع الاحتفالى كاملا. ولو أنه فعل ذلك لما لجأ إلى حشد جيش من الباحثين والأساتذة والنقاد، تزدحم بهم جلسات الندوة ويضيق الزمن المخصص لكل جلسة عن كلماتهم؛ فكأن ما كسبته الندوة كما، قد خسرته كيفا، وإلا فما العبرة فى أن يأتى أعلام الباحثين من المحيط إلى الخليج لكى لا يكون أمام كل منهم إلا عشر دقائق فقط يوجز فيها بحثه لجمهور المستمعين؟! ومن هؤلاء من أتى من أمريكا ومن استراليا، أى من أقصى الأرض! صحيح أن بحوثهم منشورة على عددين من مجلة «فصول» صدر أولهما، ولكننا نتحدث هنا عن جدوى الحضور؛ وقد كان يمكن مضاعفة هذه الجدوى باستبعاد الباحثين التقليديين الذين

لم يكن من المتوقع أن يقولوا شيئا مهما، مع غيرهم من الذين لم يشاركوا إلا لهدف دعائى بحكم وظائفهم الإعلامية والصحفية. ولو أن هؤلاء قد أفسحوا المكان لأولئك لارتفع مستوى المناقشات وازداد خصوبة وثراء.

ومن المبالغات الاحتفالية ايضا، هذه السهرات التى لم تكن مناسبة قط لندوة فى هذا المستوى. ونحن قد نفهم الواجب الذى تحتمه الحفاوة بالضيوف فنصحبهم إلى الصوت والضوء عند سفح الهرم، وقد كان فى ذلك الكفاية، فللترحيب بالضيوف والحفاوة بهم وجوه كثيرة ابلغ فائدة وأعم؛ وإنى لأتصور أن كل ضيف كان سيحس بسعادة حقيقية لو أننا ادخرنا نفقات بعض هذه السهرات لنطبع بها بعض كتب «**التوحيدى**» النادرة مثل (الهوامل والشوامل) و(المقابسات) و (الإمتاع والمؤانسة) وأهديناها للحضور وليس هذا بتقليد طارئ فى مثل هذه الاحتفالات، بل هو عين ما فعله **طه حسين** ورفاقه حين احتفلوا منذ خمسين عاما **بابى العلاء المعرى** فاصدروا (سقط الزند) فى خمسة مجلدات، وشرعوا فى إصدار (اللزوميات)، وجمعوا سائر ما وجدوه عن المعرى فى المصادر القديمة وطبعوه فى سفر نفيس أسموه (تعريف القدماء بابى العلاء) والمجلس يعرف ذلك ويقدره، فقد أعاد هذا العام طبع هذه الأعمال التى نفدت منذ أمد بعيد.

وإذا كان المجلس لم يفعل ذلك، فقد كان أضعف الإيمان أن يقدم لنا مختارات منتقاة بعين خبيرة فاحصة بدلا من (خلاصة التوحيدى) التى قدمها **جمال الغيطانى** فلم يجاوز المقدمة والخاتمة فى أهم الكتب التى اختار منها، ونحن نعرف أن **الغيطانى** محب للتراث عاشق لكثير من نصوصه، ولكن الموقف هنا لم يكن موقف عشق وهواية، بل احتراف وتخصص، والحقيقة أن هذا خطأ مشترك، فلا المجلس أعطى القوس باريها، ولا **الغيطانى** اعتذر تواضعا ونصفة!! ولولا هذه الهفوات وغيرها، لأصبحنا نقول مع **ابن الرومى**:

مهرجانٌ كأنما صورته

كيف شاءت مُخَيَّراتُ الأمانى

حسن طلب

متابعات

النيل يفيض على أرض تحوتى

(.إن الخير الذى يجلبه النيل أجل نفعاً من الذهب والفضة وأغلى قدراً من الجواهر. إن الناس لن تأكل الذهب وإن كان خالصاً. ولن تتغذى بالجواهر وإن كانت حرة نقية)

نص مصرى قديم

فى رحاب هذه المعانى المقتبسة من أنشودة النيل التى ترنم بها المصرى القديم نظمت **جماعة تحوتى للدراسات المصرية** بالإسكندرية «مهرجان وفاء النيل» بالتعاون مع كل من قصر ثقافة الأنفوشى وجماعة الفنانين والكتاب «لاتيليه» وقصر ثقافة مصطفى كامل والمركز القومى للسينما.

امتد المهرجان أربعة أيام (٢٨ - ٣١ أغسطس)، حيث أعطى لكل يوم من الأيام الأربعة اسم خاص يعبر عن النشاط الذى خصص له.

ففى اليوم الأول وتحت عنوان **«سينما نيل»**، وفى حديقة جماعة الفنانين والكتاب «لاتيليه» تم عرض ثلاثة أفلام تسجيلية حول نهر النيل



معرض رسوم الأطفال فى مهرجان وفاء النيل

وهى [النيل أرزاق] من إخراج **هاشم النحاس**، و [النيل الخالد] من إخراج **ماهر السيسى**، و[النيل جرى له إيه؟] من إخراج **عادل عبد الرازق**. كما ساهم المركز القومى للسينما بتقديم الأفلام المذكورة من أرشيف المركز. وقد قدم للأفلام وأشرف على العرض **فتحى سيد فرج** عضو مجلس إدارة جماعة تحوتى.

★ وجاء اليوم الثانى للمهرجان تحت عنوان **«كيف يعود النيل جميلاً؟»** وهو عنوان المحاضرة التى ألقاها - بقصر ثقافة الأنفوشى - الدكتور / **منير السمرى** أستاذ التخطيط العمرانى بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان مستعرضاً - باستخدام الفانوس السحرى - مدى التشوه الذى أصاب ضفاف النيل فى القاهرة الكبرى على مدى القرنين التاسع عشر والعشرين،

مستخدماً صوراً التقطت فى أوقات متعاقبة لمواقع محددة على النيل، ودعا إلى التعامل مع ضفاف النيل سواء فى القاهرة أو المدن الأخرى المطلة عليه باعتبارها جزءاً مكملاً للبيئة الطبيعية للنهر، وذلك بتجميلها باستخدام النباتات المصرية والنخيل البلدى. وتجنب استخدام التكسيات الحجرية والحد من إقامة الأسوار المبنية «الكورنيش» على ضفاف النهر.

وقبل بداية الندوة قام الدكتور **السمرى** بافتتاح معرض لرسوم الأطفال قام بتنفيذه أعضاء مرسم الأطفال بقصر ثقافة مصطفى كامل وضم ٢٢ لوحة عبر بها الأطفال عن إحساسهم بنهر النيل وما يعنيه «وفاء النيل» فى مخيلاتهم. وقد قدم للندوة وأدارها الدكتور / **السيد نصر الدين** عضو مجلس إدارة الجماعة.

وفى ثالث أيام المهرجان وبقصر ثقافة الأنفوشى أيضاً وتحت عنوان **«النيل شعراً»** استضافت جماعة تحوتى الشاعر الكبير **د.حسن طلب** حيث ألقى قصيدته البديعة **«الحاكمية للنيل»** كما ألقى **«القصيدة البنفسجية»**. وقد حرص الشاعر على الاستماع لشعراء الإسكندرية الذين حضروا الأمسية وكان على رأسهم الشاعر السكندرى الشهير **عبد العليم القبانى**.

وفى النهاية أشاد **حسن طلب** بجهود جماعة **تحوتى** وعبر عن ثقته فى أن الجماعة باختيارها لاسم «تحوتى» لا تهدف إلى إعادة الزمن للوراء، ولكنها تهدف لاستلهام المعانى التى كان يمثلها تحوتى فى ضمير المصريين القدماء باعتباره رمزاً للحكمة وممثلاً للكتاب والمثقفين وكاتباً لمحكمة العدل الإلهى. وقد أدار الأمسية وقدم لها **حمدى أبو كيلة** عضو مجلس إدارة جماعة تحوتى.

★ وفى اليوم الرابع والأخير من أيام المهرجان (٣١ / ٨) الذى حمل اسم «النيل و المستقبل» وعلى خشبة مسرح قصر ثقافة الأنفوشى قدم كورال الأطفال التابع للقصر - تحت قيادة الفنان **حمدى رءوف** وإشراف/ **إلهام عبد المعطى** والمخرج المسرحى / **يوسف عبد الحميد** - حفلاً خاصاً مساهمة فى المهرجان، ضم الحفل مجموعة من الأغنيات واللوحات الفنية المكتوبة خصيصاً للأطفال من كلمات الشعراء **بيرم التونسى وصلاح جاهين وحمدى عيد وسمير عبد الباقى ومحمد على سليمان وأمان صقر** ومن ألحان **سيد درويش وفتحى جنيد وحمدى رءوف وياسر عبد الرحمن**.

وكان لهذا اليوم رونق خاص اكتسبه من الأداء المتميز للأطفال والرؤية الفريدة التى يقودهم بها الفنان **حمدى رءوف**، حيث لا يلزمهم بارتداء زى موحد ويترك لهم حرية التعبير بأجسادهم عن إحساسهم بالألحان التى يؤدونها، ولأول مرة نرى كورال لا يقف أعضاؤه «انتباه» ولا يرتدون زى «التشريفة» مما ساعد على كسر حاجز العزلة بينهم وبين الجمهور، وخصوصاً عند أدائهم لفوازير **بيرم التونسى** حيث دخلوا مع الجمهور فى سباق طريف زاد من جو البهجة والحميمية الذى شمل الحفل.

وقد حرص الفنان **حمدى رءوف** قبل اختتام الحفل على أن يقدم فقرة خاصة أعدها خصيصاً تحية لجماعة **تحوتى** على جهودها من أجل إيقاظ الوعى بالقضايا الوطنية حيث غنى الأطفال من ألحانه مقاطع من قصيدة النيل **لأحمد شوقى**.

ولعل جماعة **تحوتى** قد حالفها التوفيق حين اختارت لهذا اليوم اسماً يشير إلى المستقبل.

جماعة تحوتى للدراسات المصرية:

وقد تأسست جماعة «(تحوتى) للدراسات المصرية» بالإسكندرية فى شهر يونيو ١٩٩٤. وعلى رأس أهدافها كما ورد فى ميثاق تأسيسها «**تقديم رؤى عقلانية متكاملة تستند إلى مرجعية ذاتية مصرية حول الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لمشروع النهضة المصرية ولقضايا تهيئة الوطن لتبوء المكان اللائق به وبتاريخه فى حضارة الألف الثالثة. وتعمل على تكوين رأى عام قادر على تبنيها وتطويرها وتحقيقها من خلال:**

● **إعداد الدراسات والبحوث ذات التوجه الوطنى المصرى المستقل والواعى بمتغيرات العصر** ومستجداته والعمل على نشرها بكافة الوسائل المتاحة.

● **التنسيق والتعاون مع مراكز البحوث الوطنية والجهات العلمية والأكاديمية المصرية المعنية.**

● **تنظيم الملتقيات والحوارات والندوات والمؤتمرات.**

* ومن بين الأعضاء المؤسسين للجماعة: د. السيد نصر الدين - حمدى أبو كيلة - د.سهير عبد الظاهر - د. عبد الفتاح مطاوع - الفنانة عطيات الأبنودى - المهندس علاء مصطفى سويف - فتحى سيد فرج - د.ليلى موسى - محفوظ أبو كيلة - د.محمد رفيق خليل - د.مينا بديع عبد الملك.

و قد عقدت الجماعة منذ تأسيسها خمسة ملتقيات ثقافية - بالتعاون مع قصر ثقافة الأنفوشى - حملت العناوين الآتية:

١ - المياه والتنمية، تحديات الحاضر وآفاق المستقبل، شارك فيه: د.مهندس عبد الفتاح مطاوع - مهندس حامد القداح - مهندس نجيب فهمى سعيد.

٢ - الفجوة الغذائية والتركيب المحصولى - وشارك فيه: د.محمد سمير مصطفى - د.محمد مدحت مصطفى - مهندس فؤاد سراج الدين.

٣ - مصر وتحديات الألف الثالثة.. دور الموارد الذهنية والثقافية فى مجتمع ما بعد الصناعة - وشارك فيه: د.أحمد شوقى - د.نبيل على - د.السيد نصر الدين.

٤ - مصر والنيل.. روابط الانتماء وضوابط البقاء وشارك فيه: د.عبد الملك عودة - د.محمد القصاص - حمدى أبو كيلة.

٥ - هجرة العمالة المصرية.. الوطن والمواطن وشارك فيه د.نادر فرجانى - د.دلال عبد الهادى - فتحى سيد فرج.

* كما نظمت الجماعة عدداً من المحاضرات الثقافية العامة والعروض الفنية بالتعاون مع متحف الفنون الجميلة بمحرم بك وقصر ثقافة مصطفى كامل.

* وجدير بالذكر أن الجماعة تصدر كتاباً غير دورى تحت اسم «سلسلة كراسات تحوتى» يتولى رئاسة تحريره د.**مينا بديع عبد الملك** والسلسلة تهدف أساساً إلى توثيق أعمال الملتقيات الثقافية للجماعة بحيث يصدر كل عدد مشتملا على نصوص الأوراق المقدمة للملتقى ومتضمناً التعليقات والأسئلة والمداخلات التى يساهم بها الحاضرون، وكذلك تعقيبات الأساتذة مقدمى الأوراق على هذه المداخلات.

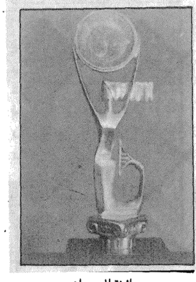
ومن افتتاحية العدد الثانى من «كراسات تحوتى» نقرأ فقرة تقول: «إن هذه السلسلة - شأنها شأن كل ما قامت وتقوم به الجماعة من نشاطات - تعتمد فى تمويلها أولاً وأخيراً على مساهمات أعضائها التزاماً بمبدأ اختارته الجماعة لنفسها منذ تأسيسها ألا وهو عدم قبول أى شكل من أشكال التمويل الخارجى وذلك ضماناً لأن يبقى مؤشر بوصلتنا دائماً مشيراً إلى القلب دون ميل أو ارتعاش».

حمدى أبو كيلة

متابعات

مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى الحادى عشر والنهايات السعيدة

خرج علينا مهرجان الإسكندرية هذا العام بمسابقة دولية قوامها خمسة أفلام فقط ومعظمها هزيل فنيا وهو ما جعل فيلما واحدا منها ينفرد بخمس جوائز من أصل ست رصدتها إدارة المهرجان لكافة الأفلام المشتركة. ويعود الفضل فى ذلك إلى (الرقيبة الهمامة) درية شرف الدين التى منعت اثنى عشر فيلما من العرض، وسمحت بعرض الفيلم الفرنسى ـ الابتسامة ـ عرضا خاصا للجنة التحكيم والنقاد ـ فقط وهو الفيلم الذى حصد أهم خمس جوائز فى المهرجان وهى: جائزة أفضل فيلم ـ أحسن مخرج (كلود ميلر) ـ أحسن سيناريو (كلود ميلر)، أحسن ممثل (جان بيير



جائزة المهرجان

ماربيل) زحسن تصوير: «جويلام شيفمان».

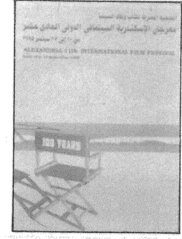
وربما كان الفيلم جيدا إلا أنه لا يستحق كل هذه الضجة ولا كل هذه الجوائز ـ فقد أثار الضجة بفضل الجمهور الذى قاتل ليدخل قاعة العرض، وحصل على الجوائز لأنه كان الأفضل على أربعة عروض أخرى فقط، والجائزة الوحيدة التى نالها الفيلم عن جدارة هى جائزة احسن ممثل التى استحقها ماربيل بفضل أدائه الرائع فى الفيلم.

وقد تمثلت مشكلة هذا الفيلم عند الرقابة فى أنه يظهر راقصات الإستربتيز بطريقة مثيرة ومنفرة، إلا أن مبدأ المنع لا معنى له فى مهرجان دولى نفترض فيه أن جهاز الرقابة يفهم الفرق بين الإثارة والصراحة، بين الجنس وتوظيف الجنس.

وكانت الجائزة السادسة فى المسابقة الدولية من نصيب الممثلة

اليونانية **إيفا فلاهاكو** احسن ممثلة عن دورها في فيلم (المنزل الريفي)، الذي ادته ببراعة كبيرة.

كما منحت لجنة التحكيم الخاصة جائزتها للفيلم التركي (وعاء الكابوريا) وهكذا خرج الفيلم المصري (جبر الخواطر) مكسور الخاطر بلا جائزة واحدة - وهو الفيلم العربي الوحيد الذي عرض في المسابقة الدولية في افتتاح المهرجان تكريما لذكرى مخرجه الراحل **عاطف الطيب**. جاء الفيلم - للأسف - سيئا للغاية من كافة جوانبه وأولها السيناريو الخالي من الحبكة، والمفتعل في أحداثه، والملىء بالمغالطات المنطقية، وتدور الأحداث في مصحة للأمراض النفسية



للنساء، حيث تشعر من البداية ان تصرفات المريضات لا يمكن أبدا أن تتسق مع أمراضهم - كذلك معظم أسباب الأمراض سخيفة ومفتعلة، والفيلم طويل وملىء بالأحداث والشخصيات الدخيلة على البناء الدرامي، والمونتاج سيئ للغاية أما الإخراج فلا تعليق! باختصار أساء الفيلم لتاريخ **عاطف** الطويل ولذكراه من حيث أراد أن يكرمه وكان من الأوفق أن يكتفي بعرض (ليلة ساخنة) تكريما **لعاطف** أو حتى يُعرض (جبر الخواطر) ولكن خارج المسابقة الدولية.

على الجانب الآخر، وفي مسابقة العمل االأول وهي المسابقة التي تخفف علينا قليلا صدمة المسابقة الدولية - عرضت ثمانية أفلام معظمها جيد المستوى، واستطاع الفيلم الأستوني (المشروب الناري) اقتناص الجائزة لما تميز به من عناصر جمالية هي آخر ما تبقى من أطلال السينما السوفيتية السابقة.



من افلام المسابقة «فتاة أحلام» - (اسبانيا)

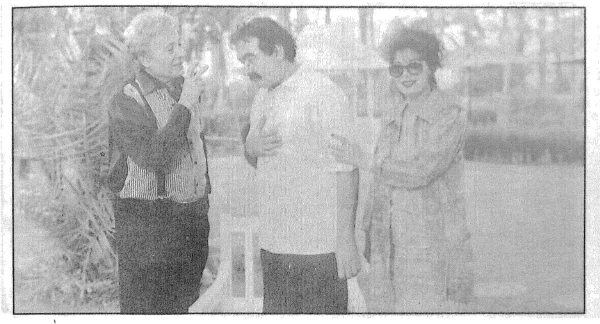


من أفلام المسابقة الرسمية «ظل القمر» - إيطاليا



الممثلة اليونانية «إيفا فلاماكر» وجائزة أحسن ممثلة عن فيلم «المنزل الريفى»

وفى بانوراما الأفلام المصرية - وكعهدنا دائما بها - جاءت النهاية سعيدة للجميع، وتمكنت لجنة تحكيم الأفلام المصرية من الوصول إلى سحرى يرضى جميع الأطراف، أسمه: (الجائزة الخاصة من لجنة التحكيم)، وهكذا نالت جميع الأفلام المشاركة فى البانوراما جوائز، وكذلك النجوم، فحصل فيلم (الهروب إلى القمة) على جائزة أحسن ممثل - **نور الشريف** - وأحسن ممثلة **لإلهام شاهين** - وأحسن سيناريو **لمحمد صفاء عامر**، وأحسن ممثل ثان **لنبيل الحلفاوى**، وهذا الفيلم جيد - فى حدود المألوف - لأنه متماسك دراميا واستطاع أن يثير الإعجاب لتصديه الشجاع لظاهرة الفساد السياسى، كذلك نال فيلم (عتبة الستات) أربع جوائز أخرى، وهى جائزة لجنة تحكيم خاصة **لنبيلة عبيد** التى هددت من قبل بسحب الفيلم إذا لم تحصل على جائزة، وجائزة أحسن مونتاج **لحسين عفيفى**، وأحسن إخراج - **لعلى عبد الخالق** وأحسن ممثلة دور ثان **لصفية العمرى**، وأخيرا حصل بطل الفيلم **فاروق الفيشاوى** على شهادة تقدير خاصة عن دوره. كذلك حصل فيلم (جبر الخواطر) على جائزة الموسيقى **لياسر عبدالرحمن**، وجائزة أحسن تصوير **لسمير فرج**. وحصل الفيلم التليفزيونى (البحث عن طريق آخر) بطولة **هشام عبدالحميد** على شهادة تقدير خاصة، كما حصل الفيلم البشع (فى الصيف الحب جنون) وهو آخر عمل للراحل **نبيل عصمت** - وبطولة **سمير صبرى** على جائزة خاصة -



لقطة من فيلم «الهروب إلى القمة»

ولا اعرف هل قصدوا بالجائزة مجاملة **سمير صبرى**، السكندرى الذى تكفل بحفلى الإفتتاح والختام للمهرجان، أم الإساءة **لنبيل عصمت** على طريقة جبر الخواطر؟!

واستكمالا لقائمة المجاملات تقاسمت ثلاثة أفلام الجوائز الإعلامية بالمهرجان وقدرها خمسة وسبعون ألف جنيه، وهى على الترتيب (جبر الخواطر) **لعاطف الطيب** و(الغيبوبة) **لهشام ابو النصر** و(الهروب إلى القمة) **لعادل الأعصر**.

وهكذا لم يرد المهرجان ان يغضب أيًا من أصحاب الأفلام المصرية فكافأهم جميعا على هذه الدفعة الجديدة من الأفلام التى تسهم فى تأكيد أزمة السينما المصرية، فالموضوع واحد لا يتغير والمعالجة سطحية، واللغة السينمائية تقليدية ومكررة.

أما فنانونا الكبار الذين عادوا كلهم بجوائز، فأداؤهم على جودته النسبية لم يتطور من فيلم إلى آخر، باستثناء **نبيلة عبيد** التى يتطور أداؤها دائما، ولكن إلى الأسوأ!

وتحت عنوان (١٠٠ سنة سينما) عرض المهرجان ثلاثة أفلام أهمها وأبرزها الفيلم الفرنسى الرائع (مائة ليلة وليلة) للمخرجة الفرنسية الكبيرة **انييس فاردا** التى تعرض بحنان شديد - من خلال ذاكرة البطل سيمون سينما - الذى أكمل مائة سنة مثل السينما.. مشاهد من أجمل وأشهر الأفلام السينمائية،

مستخدمة مونتيرا فى غاية الكفاءة يداخل بين المشاهد - القديمة والحديثة بتلقائية وجمال، وفى الوقت ذاته تقدم المخرجة جملا سينمائية رفيعة المستوى - شارك فى صنعها مجموعة من أعظم نجوم السينما العالمية حاليا ولا أعرف كيف تمكنت المخرجة من جمعهم بهذا الشكل غير المسبوق، ونذكر منهم: ميشيل بيكولى ومارشيللو ماستوريانى، والان ديلون وجان بول بلموندو وروبرت دى نيرو وجيرار دى بارديو وانوك إيميه وكاترين دينيف وجينا لولو بريجيدا وجان مورو وهاريسون فورد.

ومع تقدير المهرجان للسينما التونسية وتخصيصه أسبوعا لأفلامها، إلا أن إدارة المهرجان لم تهتم باستضافة مخرج تونسى واحد على الأقل لإقامة ندوة جادة تناقش السينما فى تونس وكيف تطورت بهذه السرعة لتحفر لنفسها اسما كبيرا على خريطة السينما العربية؛ كذلك لم يُعرض لتونس داخل القاعة الرئيسية لسوى فيلمين هما: (الحلفاوين) و(صفائح من ذهب) وكلاهما عُرض فى حفلة ما بعد منتصف الليل وبعد أن أعيد الإعلان عنهما عدة مرات وحدث الشىء نفسه مع أسبوع افلام **يوسف شاهين** الذى يكرمه المهرجان، حيث عُرضت أفلامه كلها فى قاعات عرض عامة وفى المواعيد ذاتها التى حددت لعروض المسابقة الرسمية ومسابقة العمل الأول.

وبالمناسبة فإن **يوسف شاهين** هو المكرم الوحيد الذى عرضت أعماله من بين ثلاثة كرمهم المهرجان هم: **يوسف شاهين وزوزو نبيل** والمصور **محمود نصر**، وهو أيضا الوحيد الذى أقيمت له ندوة خاصة - وكنا نعتقد أن تكريم فنان يعنى إلقاء الضوء عليه طوال فترة المهرجان وإصدار كتيب عنه، ولكن كانت للمهرجان طريقة أخرى فى التكريم، فلا أصدر شيئا عن المكرمين - سوى النشرة اليومية - ولا خصص لهم ندوات، ولا حتى شعرنا بهم وهم يسيرون فى زوايا المكان تاركين الواجهة لطواويس الفن السابع فى مصر.

كذلك أهمل المهرجان تخصيص مرافقين للضيوف الأجانب، ليخبروهم على الأقل بمواعيد العروض وأسمائها طالما ليس هناك جدول عروض بالإنجليزية، ولذلك فات حفل الافتتاح عددا كبيرا من الضيوف الأجانب وجلس من حضر منهم على الأرض لعدم وجود مقاعد مخصصة للضيوف وللجهل بهوية معظمهم - هذا غير جنون تغيير الجدول الذى استمر حتى آخر فيلم بالمهرجان - وهى كلها نقاط تنظيمية تسىء إلى المهرجان وتفقده صفته الدولية.

بقى من المهرجان قسمه الإعلامى الذى عُرض فيه هذا العام أربعة وعشرون فيلما، بعضها جديد والآخر سبق عرضه فى مهرجان القاهرة - الفائت ومن أبرز هذه الأفلام الفيلم الأمريكى (مقابلة مع مصاص الدماء) بطولة النجمين **توم كروز وبراد بيت** وإخراج **نيل جوردان** وهو فيلم عالى التكنيك - كالعهد دائما بالأفلام الأمريكية، مع تميز كبير لبطليه فى أدائهما وإن ازعجت مشاهد العنف فيه كثيرا من رواد المهرجان، إلا أننى أراها معبرة ووافية خاصة مع وضعها فى السياق الدرامى.

ويبقى على إدارة المهرجان أن تعالج أسباب إخفاق هذه الدورة (ومنها الرقابة والمجاملات وسوء التنظيم) لو شاءت له الاستمرار بنجاح فى المستقبل وإلا فلن تلومنّ إلا نفسها.

هالة لطفى

مارسيل عقل

مهرجانات الخريف فى باريس والمدن الأخرى

مع انتهاء العطلة الصيفية واستئناف الدروس والحياة العملية تستعد فرنسا لاستقبال عدد من الوفود الفنية والسينمائية والموسيقية العالمية خلال احتفالات الخريف والشتاء المقبل. فمن دوفيل التى افتتحت الدورة الحادية والعشرين لمهرجان السينما الأمريكية فى أول سبتمبر، إلى ليون التى تستقبل كعادتها كل سنة مهرجان موسيقى الغرف نهار الخميس ٧ سبتمبر، إلى سان مالو التى تستعد لاستقبال مهرجان القصص المصورة والصور المتحركة، إلى باريس التى تتهيأ لاحتفالات الخريف التى بدأت فى النصف الثانى من سبتمبر والتى تكرم هذه السنة ـ فى إطار مؤسسة العالم العربى ـ السينما المصرية، تاريخاً ومساراً، وتعرض أفلامها القديم منها والمعاصر.

فى ليون بدأ المهرجان السابع لموسيقى الغرف فى السابع من سبتمبر بحفلة موسيقية مكرسة لموزار وشوبيرت وذلك فى دار الأوبرا. وقد افتتحت هذه الأمسية سهرات المهرجان وبرنامجه المتنوع الغنى الذى يحتوى لائحة تضم روائع الموسيقى الكلاسيكية تحت إدارة كريستيان ايفالدى واشتراك عشرات العازفين المحترفين ذائعى الصيت على الصعيد العالمى.

ويعتبر مهرجان ليون مناسبة هامة ومنتدى إعلامياً كبيراً يلتقى خلاله ما يناهز الثلاثين عازفاً وموسيقياً من كبار الأساتذة ذوى الشهرة العالمية التابعين لأجيال ومدارس موسيقية مختلفة. كما يشكل وسيلة تسمح للمبتدئين والموهوبين الشبان بالانطلاق والعبور من جو المعاهد الموسيقية الضيق إلى عالم الشهرة الواسع.

وإلى جانب عدد من الأعمال العالمية المشهورة، اختار **كريستان ايفالدى** مجموعة من الحفلات

عرضت حتى السادس عشر من سبتمبر، وتضمنت معزوفات نادرة مثل المقطوعات الأندلسية «لتورينا» التى يؤديها عازف الالتو **تابييدا زيمرمان**، والرفاق المألوفين، أى الرباعى **شيروبينى وايفالدى**.

أما امسية ما قبل الختام فقد خصصت، فى الخامس عشر من سبتمبر، لسهرة تعتبر استثنائية وغير مألوفة فى عالم الموسيقى الكلاسيكية الفرنسية، إذ تقدم لمتذوقى هذا النوع معزوفة «سويت دى روكاى» (مجموعة حصى) **لفلوران شميدت** على القيثارة والناى والوتر الثلاثى، وكذلك مقطوعة «لو غران غالو» (العدوالسريع) **لالبير لافينياك** على البيانو.

وفى الختام أحيا المهرجان امسيات مخصصة للغنائيات الصوتية، وذلك نزولاً على رغبة العديد من محبى هذا النسق الموسيقى. وينتظر هؤلاء تقديم ثلاث حفلات غنائية تضم أعمالاً نادرة مثل الرباعى الثانى **لشونبيرغ** (Schoenberg) والغنائية المزدوجة **لشومان** او بعض مقطوعات ليدر (Lieder) **لكلارا ويك**. وكان مسك الختام ممثلاً بأمسية مكرسة للقدمية (الهارمونيوم، وهو نوع من الأرغن) مع معزوفات كتبت خصيصاً لهذه الآلة التى مازالت مجهولة لدى الكثيرين .

وقد اقيم مهرجان الخريف فى الرابع والعشرين من سبتمبر فى العاصمة باريس ويستمر حتى نهاية العام ١٩٩٥. ويتضمن المهرجان، الذى يشرف على تنفيذه **آلان كرومبيك**، برنامجا متنوعاً ومتعدد الاختصاصات كالعزف والرقص الإيقاعى والعروض المسرحية والسينما. كما أن لائحة الأعمال المسرحية طويلة ومتنوعة التواقيع. وهى تتضمن إلى جانب مشاهير المسرح مثل **بروك** و**غروبير** و**بوب ويلسو** و**شيرو** و**جيروم ديشان**، بعض القادمين الجدد، مثل **آلان ميليانتى** و**كريستوف مارتالير** و**موسن**.

وقد اختار **بوب ويلسون** دار الثقافة لعرض مسرحية «هاملت المونولوج» **لشكسبير** من إخراجه وتمثيله، من الخامس عشر حتى التاسع عشر من سبتمبر. وعن هذا العمل المسرحى الجديد، يقول: «تصورت مونولوجاً قبل موت هاملت بثوان»...

وقد اتجه **بيتر بروك** إلى البحث فى الموضوع نفسه، أى التعمق فى الإخراج والأداء المسرحى» فى مسرح «البوف دو نور» (Bouffes du Nord) القديم ابتداء من الخامس عشر من سبتمبر. أما **بيتر سيلار** فقد عرض «كوميديا موسيقية عن الحب» تدور فصولها فى لوس انجلوس بين شبان من أعراق مختلفة، وقدمها فى بوبينى من السابع والعشرين من سبتمبر حتى الخامس عشر من اكتوبر.

وفى مدينة كريتيه (Créteil) فى ضاحية باريس، قدم **آلان ميليانى** «أربع ساعات فى شاتيلا» وسيقدم كذلك «الأسير المغرم» للكاتب **جان جينيه** فى شهر نوفمبر المقبل. كما يقدم الصينى **موسن** عرضين باللغة الصينية فى دار الفنون فى كريتيه بينما تحيى دار الشعر ثلاث امسيات مكرسة للشعر الصينى بين الثانى عشر والخامس عشر من اكتوبر.

وتحمل الحفلات الراقصة توقيع أمهر الفنانين ذوى الشهرة الواسعة مثل باريشنكوف ولوسيندا شيلد ودى كوفليه ومارتا غراهام وبيل ت. جونس وايا سولا. وقد عرض ميخائيل باريشنكوف بالاشتراك مع الوايت أوك دانس بروجكت حفلته المخصصة للرقص الإيقاعى المعاصر فى دار الأوبرا كوميك بين الخامس والعشرين والتاسع والعشرين من اكتوبر. بينما ينفرد تى جونس بإيقاعياته المخصصة لمرضى الإيدز مع «ستيل، هير» فى كريتيه، من الخامس إلى الثامن عشر من نوفمبر، حيث يخلى المكان لمارتا غراهام التى تليه مباشرة على خشبة المسرح فى شهر ديسمبر المقبل.

كما يخصص مهرجان الخريف الرابع والعشرين دورة خاصة بالمعزوفات الموسيقية مع شونبيرغ الذى يحيى سهرة خاصة فى مسرح شاتليه الشهير فى باريس بالاشتراك مع بوليز وابادو وجيلين وفون دوهاناى وراتل وبابانو. كما قدمت فى دار أوبرا باستيل الحديثة، بانوراما من الأعمال المخصصة لخمسة مؤلفين صينيين من جيل ما بعد الخمسينيات. والجدير بالذكر أن المهرجان عرض افلاماً صينية من بكين وهونج كونج وتايوان كما قدم عرضاً سينمائياً لكامل أعمال جاك ديمى وكذلك دورات مخصصة لريبيكا هورن وشانتال أكرمان.

اما مدينة سان مالو الساحلية التى تنفرد باستضافة المهرجان السنوى للقصص المصورة والصور المتحركة فقد شهدت مداً بشرياً باتجاه «رصيف الفقاعات» (quai des bulles) بين العشرين والثانى والعشرين من شهر أكتوبر وكانت لوحة الإعلانات الخاصة بالمهرجان من تصميم الفنان فرد، مؤلف «رحلات فيليون» الذى نجح فى جعل الوانه بمثابة بطاقة دعوة تستضيف المشاهد وتستقبله فى عالم الحلم والروعة والطرافة التى تهيئه أجواء سان مالو النديّة.

وفى التمهيد للاحتفال تم عرض نبذة خاصة عن البرنامج فى العاصمة باريس نهار الثلاثاء الخامس من سبتمبر. ويبدو أن المهرجان سيتضمن عروضاً مكرسة للصغار والكبار مثل «أسنان الزوايا» لفرانسوا بوك الذى «يرى الحيتان فى كل زاوية». من جهة أخرى، سينتقل معرض السيناريو، عند انتهاء مهرجان مدينة أنغوليم، إلى سان مالو، التى تحمل المشعل وتخصص معرضاً لـ «جوناثان كارتلاند»، والكاو بوى الذى يحب الهنود للورانس هارلى وكذلك ميشال بلان دومون الذى صمم فى مدينة بلوا عام ١٩٩٤ والذى عرض فى انغوليم هذا العام. وأخيراً يقدم المهرجان معرضاً لمحترفى التلوين، هؤلاء المنسيون دوماً فى مقدمات المجموعات المصورة على الرغم من أهمية أعمالهم التى تضفى على القصص المصورة الطابع والجو المناسبين.

وإلى جانب هذا يتضمن مهرجان سان مالو معارض أصيلة مثل «هيستوريتا» وهى عبارة عن قصص جريئة من تأليف الإسبانيين راوول وديل باريو وكذلك «الشعب ذو الجذور»، ورسام الحيوانات الرائع الخاص بـ«زيبولون» و«باسى فلور»، ورسم الحيوانات عند لويك جوانيجوت. كما تشهد معارض

المدينة تحية خاصة للرسوم المصورة والمتحركة المكرسة للإعلانات.

ويدعو المهرجان ما يقارب الثمانين مؤلفاً ورساماً إلى لقاءات عديدة مع الجمهور وإلى حفلات تواقيع وإهداء لأعمالهم، كما يتوقع افتتاح بعض المحترفات لتعليم فن الرسوم المصورة والمتحركة للمبتدئين إلى جانب تلقين فن التلوين. ويختتم المهرجان بحفل «جدى وهزلى» فى آن، يتوج بتوزيع الجوائز - العقوبات على المشتركين. فيعاقب مثلاً مؤلفاً معروفاً ويجبره على رسم الإعلان الخاص بمهرجان السنة القادمة، كما يعاقب رساماً مبتدئاً بأن يوكل إليه بطاقات الدعوة المخصصة للمهرجان أو يقتص مثلاً من كاتب سيناريو بإلزامه كتابة كراس الإعلان بشرط الا يخطئ فى الإملاء!

وعلى الرغم من نجاح معظم المهرجانات والاحتفالات الفنية والإقبال منقطع النظير الذى يحظى به البعض منها، إلا أن البعض الآخر لم ينل نصيبه من النجاح بل اضطر إلى التوقف بسبب عجز ميزانيته مثل المهرجان العاشر المخصص لمصورى الأفلام السينمائية الذى كان افتتاحه متوقعاً، بين الرابع عشر والحادى والعشرين من اكتوبر في بلدة شون سور مارن. ويبدو، وفق البيان الصادر عن البلدية، أن المهرجان قد الغى «نظراً لعدم توافر المبالغ الكافية لافتتاحه».

والمهرجان الملغى فريد من نوعه فى فرنسا. فهو يشكل الظاهرة الوحيدة التى كانت تعنى بتكريم العاملين وراء الكاميرا من فنيى وتقنيى الفن السابع، مثل مدراء التصوير والمنفذين الذين يعملون فى الظل ويمثل كل منهم الجندى المجهول، نسبة إلى الأسماء اللامعة التى تضىء الشاشات كأسماء المخرجين والممثلين وكاتبى السيناريو وغيرهم.

ويبدو أن بلدية المدينة لم توافق على دفع المساعدات التى كان من شأنها أن تضاف إلى ميزانية المهرجان التى تقدر بحوالى مليونى فرنك فرنسى (٤٠٠ الف دولار تقريباً).



محمد القصبى

حجازى فى عمان
وقت للشعر.. ووقت للصفوة والحرافيش

رغم انشغال أهل عُمانْ بخريف ظفار الذى يأتى صيفًا، فتتالق فيه الجبال خضرة وجمالاً، مخالفًا بذلك ناموس الطبيعة؛ ورغم الاحتفاء الثقافى غير المسبوق بخريف هذا العام، إلا أن العمانيين كان لديهم مايكفى من الوقت والحب والاهتمام ليستقبلوا ضيفهم الاستثنائى الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى فإن كانوا - والمعنيون بالهم الثقافى العربى من المقيمين فى عمان - قد أحاطوا ضيفهم بمشاعر حقيقية من الحب، فقد حاصروه أيضًا بعطشهم لجديده الشعرى.. ولإلقائه المتفرد للقصيد، وبعشرات من الأسئلة حول العديد من القضايا الأدبية والثقافية بوجه عام.

حول حديث «الصفوة» سُئل شاعرنا عن الضجة التى أثارها مقاله الذى نشره فى افتتاحية أول عدد من مجلة (إبداع) بعد أن رأس تحريرها.. وبشر فيه بمرحلة جديدة لامكان فيها على صفحات المجلة إلا لأقلام الصفوة؛ وحينئذ أثار المقال شيئًا من التوجّس إزاء نوايا رئيس التحرير الجديد، وبدا حجازى فى أذهان البعض ملوحًا بسوطه فى وجه الحرافيش، إن ضبابية ذلك التوجس مازالت بعد أكثر من أربع سنوات من نشر هذا المقال تلف الأفق الثقافى.. أجاب رئيس تحرير (إبداع) محاولاً إزاحة تلك الآثار الضبابية، بأنه كان يقصد بلفظة (الصفوة) الإبداع المتميز.. بغض النظر عن اسم الذى أبدع سواء كان شابًا مجهولاً.. أو رائدًا مشهورًا.. المهم أن يكون إبداعًا حقيقيًا وجيدًا، ومؤهلاً لأن يرى النور، وقال أيضًا إن الأمانة تقتضى الانتقاء المدروس.. وكان من السهل وقتها أن أستقطب حماسة الشباب.. لكننى فضلت اختيار الطريق الأصعب.

شدد حجازى على نقطة هامة هى أنه لم يكن يعنى بالصفوة الصفوة الاجتماعية أو العمرية أو القائمة على الشهرة.. وإنما مقصده كان الصفوة باعتبارها مقياسًا فنيًا.. بمعنى أن كل عمل جيد سيلقى الترحيب والحفاوة، وتطرق حجازى إلى الحديث عن وضع الصفوة حين تولى رئاسة تحرير إبداع فقال:

«فى ذلك الوقت كانت هذه الصفوة منعزلة ومنطوية على نفسها،

كان الأستاذ يحيى حقى مثلاً لايزال على قيد الحياة، ولكنه لم يكن يكتب، واستكتبته وأقنعته بأن يقدم لنا مقالاً نُشر على ثلاث حلقات فى المجلة. وكان محمود أمين العالم عائدًا من باريس ومعزولاً عن العالم أو يكاد يكون مقاطعًا، واستكتبناه.. هناك أيضًا مصطفى ناصف ولطفى عبد البديع وإسماعيل المهدوى وآخرون كثيرون. ووسط المعايير المقلوبة فى ذلك الوقت حيث كانت السوق هى التى تتحكم فى الاختيارات، كان خيارى الأصعب أن أغير السوق لا أن أخضع لها».

وأظن أن هذا التفسير قد نجح فى إزالة الضباب الذى شكلته سطور مقال (الصفوة) عند كثير من المعنيين بالثقافة فى عمان، إلا أن البعض استخلص من هذا التفسير مبررات لمخاوف جديدة، فقال المحرر الثقافى بجريدة الوطن اليومية خالد عبد اللطيف فى عموده «فضاءات»:

«استطاع حجازى من خلال إجابته أن يقنعنى إلى حد كبير بأن ماكتبه فى افتتاحية العدد الأول لم يكن يحتاج إلى تلك الحساسية الشديدة التى تلقى بها البعض مقالته.

تبقى جزئية أهم فى اعتقادنا تتعلق بالكيفية التى يمكن أن تتحقق بها هذه الجودة.. حيث لامجال لتكريس هذا الهدف «التجريب» ومزيد من «التحديث»، والنشر هو المعمل الأساسى نحو ترسيخ هذه الغاية.. لكن وكما نعرف فإن حجازى يتحفظ كثيراً أمام اصطلاحات التجريب والتحديث رغم أنه يعد من قلائل المجددين فى هذا العصر».

ويعتقد خالد عبد اللطيف أن المخاوف الحقيقية تبدأ من هذه النقطة الخلافية مع حجازى، الذى - كما يقول - بات يصرخ علانية برفضه القاطع لقصيدة النثر، ومن يتعاطونها، بل ويتشكك فى معظم رموزها وهى مسائل تحتاج إلى إيضاحات أوفى وأدق من رأى حجازى الذى يتفق كثيرون مع مثاليته المفرطه التى تتوخى عالمًا إبداعيًا نظيفًا حتى من ذرات الغبار وهو مطلب تستحيل معه إنسانية الإبداع وآدمية المبدعين.. ويستعصى فى ضوئه اكتشاف المستقبل الإبداعى بشكل مغامر وجرىء».

لقد ربط خالد عبد اللطيف بين حديث «الصفوة» وإشكاليات قصيدة النثر.. وبغض النظر عن مشروعية هذا الربط، فإن حجازى قد نجح فى أن يفلت من إسار تلك النظرة الزمهلاوية - (نسبة إلى الأهلى والزمالك) - التى أصبحت تحكم حياتنا الثقافية والسياسية، وأيضًا حياتنا اليومية، ونأى كثيرًا عن التحيز غير المسئول.. حيث قال إن قصيدة النثر أخلت ببعض الشروط الشعرية التى تتمثل فى الإيقاع.. وكان الإهمال المتعمد للإيقاع تحديدًا هو الثغرة الأساسية التى أدت إلى هز كيان قصيدة النثر.. واستطرد قائلاً إن الحداثة متغير زمنى لابد منه.. لكن انصارها لم يستطيعوا أن يقدموا إنتاجًا موازيًا للهدم الذى أقدموا عليه بقوة.. كما أن قصيدة النثر لم تنتج قالبًا شعريًا راقيًا.. ومن بين العدد الكبير الذين يتعاطون قصيدة النثر.. يبرز اسمان فقط هما: محمد الماغوط وأنسى الحاج.

وتساءل حجازى، هل هذا يكفى لخلق تيار إبداعى عام ٢٠٠٠؟ وقد عرض حجازى وجهة نظره بتفصيل أكثر من خلال اللقاءات الصحفية والنقاش الذى أعقب أمسيته الشعرية فى النادى الثقافى فى العاصمة العمانية مسقط فقال:

«فى رأيى أن الشعر لابد له من شرطين.. الشرط الأول يتعلق باللغة المجازية أو الاستعارية.. بحيث يستخدم الشعر لغة يجاوز بها الدلالة المباشرة للمفردات المستخدمة إلى دلالة أخرى تصل إليها عن

طريق التركيب.. أما الشرط الثانى فيتعلق بالموسيقى.. حيث نشأ الشعر مع الموسيقى والرقص والغناء.. فإذا لم يتحقق هذان الشرطان.. أو أحدهما فالقصيدة ناقصة.. ومن هذا المنطلق تعانى قصيدة النثر من هذا النقص حيث الإيقاعات مفتقدة».

وحين قيل لحجازى إنه ربما تبدو الإشكالية فى غياب النقد.. حيث لم تواكب ظهور قصيدة النثر حركة نقدية جادة وواعية أجاب متسائلاً: لماذا لم تخلق قصيدة النثر حركتها النقدية..؟ولماذا لم تنتج المتلقى الحقيقى لها؟!

وأكد حجازى أنه ليس ضد هذا اللون الشعرى.. بل يتقبله لكنه يعتقد أن قصيدة النثر مشروع لم ينجز.. وهى خارج الذاكرة.. كما أن الذائقة العربية ترفضها.

وقد علقت إحدى الصحف على ذلك بقولها إن «حجازى» من المتعصبين للوزن والقافية، إلا أن الشاعر الشاب أسامة جاد.. وهو أيضًا محرر ثقافى فى صحيفة الشبيبة العمانية يستخلص من طرح حجازى فهمه الخاص، من حيث هو طرح يتيح لنا أن نقبل نصًا شعريًا يختلف معه إلى حد كبير كقصيدة النثر، طالما استطاعت أن تحقق إيقاعها الخاص الذى لايجب أن يكون بالضرورة إيقاعًا خارجيًا - وزنيًا - كما فى النص الكلاسيكى والتفعيلى.. ولكنه يجب أن يكون بالضرورة موجودًا وواضحًا.

ويعقب الشاعر سعيد الصقلاوى على تلك الرؤية الموضوعية قائلاً:

«حجازى يقول إن قصيدة النثر لامستقبل لها.. لأنها غير مرتكزة على قواعد الشعر المتعارف عليه عربيًا وعالميًا.. وقد أتى بأمثلة للغات لاتعرف على الإطلاق مايسمى بقصيدة النثر، مثل اللغة الروسية التى ذكرها تحديدًا.. وقال أيضًا أن الشعر منذ أن بدأ فى تراثنا وفى التراث الإنسانى عامة، وحتى يومنا هذا، مستمر فى المحافظة على قواعده الشعرية.. التى هى الوزن واللغة التصويرية.. ومن وجهة نظرى هذا رأى منطقى وموضوعى تمامًا.. والارتكان إليه يفض حالة التشويش السائدة على الساحة الثقافية العربية الآن.. وهنا لابد من الإشارة إلى ما أسماه الناقد الدكتور أحمد درويش بالجنس الثالث.. الذى لا هو بالشعر ولا بالنثر.. ولوعدنا إلى الوراء.. إلى أمسية أدونيس.. التى أحياها فى ذات القاعة.. «يقصد قاعة النادى الثقافى فى مسقط».. لوجدناه قد ألقى نماذج من أشعاره القديمة التى كانت ترتكز على قواعد الشعر العربى ومفاهيمه.. والمغزى من وراء هذا أن التنظير مخالف للتطبيق.. والسبب يعود إلى أن الذائقة العامة فى الثقافة العربية والعالمية لاتتقبل أى عمل لايرتكز إلى قواعد وأصول».

والحقيقة أن شعر حجازى بغض النظر عن أطروحاته الأدبية والثقافية؛ بدا متميزًا.. متفردًا.. ذلك أنه انطلق من وجدان شاعرنا إلى وجدان المستمعين مباشرة دون أن يمر على آذانهم؛ وقد بدا حجازى - الذى لم يلق واقفًا كعادته - منشدًا حميمًا جعلنا جميعًا نصلى فى خشوع بمحراب الكلمة، فقصيدة (شدوان) التى قرأناها من قبل بروح وطنية وإحساس قومى، كشف لنا إلقاء حجازى فيها عن أبعاد إنسانية جديدة ماكانت لتنكشف بمجرد القراءة.

وهكذا أمضينا أكثر من ساعة نلهث خوفًا وشفقة وقلقًا وحزنًا على (لاعب السيرك)، ونتعاطف مع نضارة (الليمون) المهددة بالجفاف.. ونشاركه مناشدة الجسد: «عد كما كنت يا سيدى».. ونستقبل صدى النداء مرارًا: «غير أن الذى كان لم يعد!»

صبرى حافظ

تجربة حنان الشيخ المسرحية الأولى ومسرح المرأة الإنجليزية

يؤكد العرض المسرحى (الإثمار Bearing Fruit) الذى يعرض الآن على مسرح هامستيد Hampstead Theatre فى لندن استمرار تنامى الاهتمام بمسرح المرأة الجديد فى بريطانيا، والسعى إلى تحويله إلى أداة من أدوات إبراز وجودها فى الساحة الثقافية العامة، حيث يحتل المسرح مكانة مرموقة فى الثقافة الإنجليزية بشكل عام، ومحاولة مد رقعته إلى الكاتبات اللواتى هاجرن إليها من ثقافات مختلفة. لأن هذا العرض الذى تكون من خمس مسرحيات من فصل واحد، كتبت كل واحدة منها كاتبة مختلفة، تضمن مسرحية لكاتبة عربية هى حنان الشيخ تكتب للمسرح لأول مرة، وتعتبر أول كاتبة عربية تعرض عملا مسرحيا على أحد مسارح لندن التجريبية المرموقة. ويكشف هذا العرض عن دور المسرح، فى ثقافة مزدهرة، فى إبراز صوت المرأة وبلورة إسهاماتها، إذا ما علمنا أن المسرحيات القصيرة الخمس لم تكتب وتعرض على إدارة المسرح لتقديمها، وإنما كتبت بناء على تكليف إدارة المسرح للكاتبات الخمس بكتابة نص مسرحى قصير. وقد دعا هذا المسرح كاتبة عربية للمشاركة فى هذا العرض لسببين: أولهما أن حنان الشيخ استطاعت أن تحقق قدرا من النجاح الأدبى من خلال روايتيها الأخيرتين اللتين ترجمتا إلى اللغة الإنجليزية واستقطبتا اهتمام القراء والنقاد على السواء وهما (حكاية زهرة) و(مسك الغزال). وثانيهما أنها جعلت لندن وطنا ثانيا لها منذ اندلاع الحرب الأهلية فى بلدها الأصلى لبنان، وأنها عاشت فيها ما يقرب من عقدين من الزمان يؤهلانها للتعبير عن تجربة شريحة عريضة من سكان بريطانيا المعاصرة، وهى شريحة المهاجرين إليها من مختلف الثقافات.

وهناك سبب ثالث ينبع من الخطة التى أعدها مسرح هامستيد لهذا العرض، والتى اعتمدت على دعوة كاتبات من مختلف المشارب والخبرات للكتابة عن الاغتراب وعن تجربة المرأة فى انجلترا فى التسعينيات، وهما موضوعان عاشتهما **حنان الشيخ** بوصفها كاتبة عربية مغتربة خبرت الحياة الإنجليزية فى لندن لعشرين عاما، بقدر ما عاشتها أى كاتبة أخرى من الكاتبات الإنجليزيات. وقد تعمد المسرح اختيار كاتبات تتفاوت خبرتهن بالمسرح، وإن جمع بينهن عنصر أساسى واحد وهو أنهن جميعا يحاولن كتابة المسرح منذ أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، باستثناء **حنان الشيخ** التى كانت هذه التجربة هى محاولتها المسرحية الأولى. فبين الكاتبات الخمس لمسرحيات هذا العرض ممثلتان تحاولان التمثيل والكتابة للمسرح منذ مطالع التسعينيات هما: **هيلين إدمندسون** Helen Edmundson **وسارا شوجرمان** Sara Sugar-man، وكاتبتان مسرحيتان بدأتا الكتابة للمسرح فى أواخر الثمانينيات، وعرضت لهما عدة أعمال على خشبة المسرح هما **لافينيا مرى** Lavinia Murry **وميرديث أوكس** Meredith Oakes التى عرضت مسرحيتها الأخيرة على خشبة مسرح «الرويال كورت» العتيد قبل شهور قلائل وهى (عملية التحرير The Editing Process) وأخرجها واحد من ألمع المخرجين الإنجليز الجدد هو ستيفن دالدرى، ثم أخيرا روائية وكاتبة قصة عربية الكتابة للمسرح للمرة الأولى فى حياتها.

لكن الذى جمع بين أعمالهن المسرحية المتعددة برغم اختلاف مشاربهن وخلفياتهن وخبرتهن بالكتابة والمسرح على السواء أنهن جميعا كتبن مسرحياتهن الخمس التى يتشكل منها هذا العرض المسرحى المتنوع الموضوعات والشخصيات عن تجربة المرأة الحميمة التى كان القاسم المشترك فيها جميعا هو تجربة المرأة/ الأم، لاتجربة الأمومة فى حد ذاتها، ولكن تجربة الأم بأفقها الأوسع باعتبارها التجربة القادرة على تقطير ماهية المرأة وبلورة تمايزها بشكل أعمق من غيرها من التجارب. فالبرغم من أن المسرح طلب من هؤلاء الكاتبات الكتابة فى قالب مسرحية الفصل الواحد عن الاغتراب وتجربة المرأة فى انجلترا فى التسعينيات، فإن الكاتبات الخمس جميعا، وبمصادفة بالغة الدلالة، كتبن جميعا عن تجربة المرأة/ الأم، وكأن كتابة المرأة عن خصوصية تجربتها هى لديهن جميعا رديف كتابتها عن أمومتها. وهذا الإجماع الدال يشير إلى أن خصوصية المرأة فى التسعينيات تتجسد فى وعيها باختلافها أكثر مما تتبلور فى صراعاتها مع الرجل وإشكالياتها الخلافية حول وضعها فى المجتمع كما كان الحال فى العقود القليلة الماضية. وهذه فى حد ذاتها علامة نضج فى الوعى النسوى الذى تحول إلى وعى اختلاف بدلا من تمركزه فى الماضى حول وعى المساجلة والصراع. كما أن الأكثر مدعاة للطمانينة فى هذا المجال ان الكاتبة العربية الوحيدة بينهن، وهى **حنان الشيخ**، لم تكن نشازا فى هذا الأمر، بل جاءت رؤيتها متسقة فيه مع رؤيتهن، وتوجهها مناظر لتوجهاتهن. وهذا الاتساق والتناظر يكشف عن أن القواسم المشتركة فى الوعى

النسوى، وفى تجربة المرأة المبلورة لخصوصيتها أكثر مما يفرق بين النساء بسبب تباين الثقافات أو اختلاف مراحل التطور.

وقد بدأ هذا العرض المسرحى المكون من خمس مسرحيات، والذى حاول أن يكون عملا واحدا متراكبا من خمس حركات بمسرحية **ميرديث أوكس** (احترس من الفجوة Mino the gap). **وأوكس** هى أكثر الكاتبات الخمس شهرة، وأشدهن تمكنا من البنية الدرامية، وقد تجلى هذا بوضوح فى مسرحيتها التى تتناول الفجوة الحرجة بين رؤية الأم للعالم، وتصورات ابنها المراهق الذى لا يعبأ بقيم الطبقة الوسطى وروادعها. وقد تناولت المسرحية هذا الموضوع المعقد بروح مرحة تتجلى ابتداء من العنوان الذى تلعب فيه على الجملة الدارجة الشهيرة، التى يحذر فيها سائقو قطارات الأنفاق فى لندن الركاب من الفجوة بين القطار والرصيف فى عدد من المحطات القديمة، حيث يلزمهم القانون الإنجليزى بتحذير الركاب. لأن المسرحية تدور بين الأم وابنها المراهق فى أحد قطارات الأنفاق الذى يقلهم من ضاحية ويمبلدون الراقية إلى بريكستون الشعبى. ومن خلال الرحلة التى تخلف وراءها عالم الحى الراقى وتتقدم حثيثا من قاع المدينة، يكشف حوارهما عن رحلة مماثلة فى مبارحة العالم القديم بمواصفاته المألوفة، وتبنى قيم عالم جديد لا يعبأ برواسخ الطبقة الوسطى وقيمها. ويتجلى ذلك فى انعدام التواصل بينهما، وتأزم العلاقة بين رؤى الأم المتجذرة فى عالم الطبقة الوسطى وقيمها، ومطالب الابن الذى استحوذت عليه قيم المجتمع الاستهلاكى وتصورات الطبقة العاملة التى لا تعبأ بشىء. فبينما يطالب سائق قطار الأنفاق ركابه بالاحتراس من الفجوة، تدعو المسرحية للاحتراس من فجوة أخطر تفغر فاها لتلتهم تصورات المجتمع الإنجليزى الراسخة عن نفسه، وعن هويته، وعن مستقبله، وهى ليست مجرد فجوة تقليدية بين جيلين، والتى تعرف بالإنجليزية أيضا بالفجوة الجيلية Generation Gap ولكنها أعمق كثيرا من ذلك، لأنها فجوة تنطوى على رفض المجتمع نفسه، أو بالأحرى شرائح عريضة منه للتراتبات الاجتماعية القديمة التى حمت تصوره لنفسه. وهو رفض يتجلى فى مقاومة الأم للذهاب إلى حى بريكستون الفقير، وفى خجلها من الاعتراف لنفسها بأن ابنها يحتاج إلى نوع من العلاج النفسى، بقدر ما يتجلى فى كراهية الابن لطبقته، واحتضانه لقيم الطبقة العاملة ومعاييرها الاجتماعية والأخلاقية وحتى الجمالية.

أما مسرحية **سارا شوجرمان** (ملحمة الصراخ An Epic Ouch) فقد كشفت لنا بحق عن أن مدخل الممثل إلى العمل المسرحى مغاير كلية لمدخل كاتب المسرح له. **فسارا شوجرمان الممثلة هى الفاعلة فى** داخل كاتبة المسرح فيها، لأنها جعلتها تكتب مسرحية تكشف عن مهارات الممثلة وقدراتها المختلفة على الأداء وعلى العزف على جميع أوتار جسدها التمثيلية من حركية، وصوتية، وإيمائية، وتشكيلية. ومسرحيتها التى تتناول ما تدعوه بـ «ملحمة الصراخ» الذى تعيشه المرأة أثناء تجربة الوضع من مسرحيات الممثل الواحد، أو بالأحرى الممثلة الواحدة، التى تسعى إلى أن تجسد أمامنا على المسرح ما يدور داخل عقل المرأة أثناء ملحمة صراخها

المستمر أو المتقطع إبان عملية الوضع. ومن خلال هذا التيار المتدفق لمنولوج المرأة تتراكب الأزمنة والمشاهد، بل وتتعدد المواقف والشخصيات لتكشف لنا عن تفرد منظور المرأة فى التعامل مع ما تواضع المجتمع على قبوله من مسلمات اجتماعية، وتباينه عن المنظور الاجتماعى والسائد والذى يعبر عادة عن رؤى الرجل المسيطر وتصوراته. ولتتيح للمشاهد التعرف على الأفكار الداخلية الحميمة للمرأة فى لحظة من أكثر لحظات حياتها خصوصية، لحظة تمتزج فيها الولادة والام المخاض بنوع خاص من التحقق الفردى الفريد، وقد بلغت الوحدة الفردية منتهاها، لتفضى إلى الجانب الآخر المترع بالألفة والتواصل.

ومع المسرحية الثالثة (ترانيم كوفنترى Coventry Carols) أو بالأحرى تمثلية عيد الميلاد الدينية لهيلين إدمندسون ننتقل إلى شكل مغاير من أشكال مسرحية الفصل الواحد يجعلها أقرب إلى المسرحية الطويلة المختزلة منها إلى مسرحية الفصل الواحد المكثفة، لأن هذه المسرحية تعددت فيها الشخصيات وتبدلت الأزمنة، وتجاورت المواقف بشكل لا تسمح المساحة الزمنية المحدودة باستنفاد احتمالاته. فمن خلال مسرحية ميلاد المسيح الدينية التى تمثل كل عام فى المدارس، ورغبة إحدى الأمهات فى أن تقوم ابنتها بدور مريم العذراء فى التمثيلية المعروفة عن ميلاد المسيح، وهو الدور الذى تمنت الأم ان تقوم به حينما كانت تلميذة فى عمر ابنتها، ولكنها لم تنجح فى الفوز به، فاستحوذ هذا الفشل عليها بقية عمرها، وأفسد حياتها. تقدم لنا المسرحية دراستها الشيقة لحياة الطبقة العاملة وتبدل قيمها فى التسعينيات. وتكشف لنا عن أثر تبدل هذه القيم، وخاصة ما يتعلق منها بالأسرة، على حياة المرأة الداخلية من ناحية، وعلى تصور الأجيال الجديدة من التلاميذ لدورهم وطبيعة العلاقات داخل أسرهم من ناحية أخرى. وتوشك هذه المسرحية فى مستوى ما من مستويات التأويل أن تكون، دون أن تعى أو تتعمد، المقابل الضدى الموازى للمسرحية الأولى من حيث أنها تكشف لنا معها عن فجوة حضارية دالة على واقع المجتمع الإنجليزى فى التسعينيات فبينما يضيق أبناء الطبقة الوسطى بعالمهم القيمى وقيوده الصارمة، ويتبنى شبابها قيم الطبقة العاملة ولا مبالاتها فى (احترس من الفجوة)، يضيق أبناء الطبقة العاملة بسجنهم الطبقى، ويتطلع بعض أفرادها على الأقل إلى تحقيق بعض النجاحات التى ظلت قاصرة لأمد طويل على الشرائح الاجتماعية الأعلى فى هذه المسرحية. فالأم التى تريد لابنتها الفوز بدورمريم العذراء، تنفس على جارتها قدرتها اعتناق قيم الطبقة الوسطى المتحررة، والانفصال عن زوجها، وتنشئة ابنتها بطريقة مغايرة هى التى أدت إلى نجاح الابنة فى الفوز بالدور الذى تمنت أن تقوم به ابنتها هى، وها هى الابنة توشك أن تحرم منه كما حرمت منه الأم فى الماضى. لذلك فإن الأم تصر على الا يحدث لابنتها ما جرى لها، وتتجه لأم الفتاة التى فازت بالدور تبتزها، وتطالبها بأن تجبر ابنتها على التنازل عنه، فترفض الأم موجهة أصابع الاتهام بالتالى للأم التى أفسدت حياتها بنفسها، وتتذرع بعلل واهية. وتطرح المسرحية فى هذا المجال مسألة بدت على قدر من

اللامعقولية أو الميتافيزيقية فى أحسن الفروض، وربما كان ضيق المجال واختزال العمل هو المسئول عن ذلك، وهى أن صراع الإرادات قادر على حسم ما عجزت عن تحقيقه المصادفات. لأن إرادة الأم التى تريد الدور لابنتها انتصرت على الأم الأخرى، بل وصرعتها، بصورة غامضة أتيح معها لابنتها أن تلعب الدور الذى أرادته لها. وهى نهاية بدا من شدة التباسها أنها مفتعلة، ولكن ثمة مبررات لها داخل البنية الدرامية، وإن لم يتح شكل المسرحية القصيرة لها تطوير هذه المبررات إلى أن تصبح حتميات درامية.

ويلعب عنوان المسرحية الرابعة (الانتحال Passing Off) **للافينيا** مرى على اللغة مرة أخرى وبطريقة مشابهة لما فعلته المسرحية الأولى. وهو لعب دال وضرورى بسبب حساسية موضوعها، وهو الانتحال أو تزييف الشخصية المرتبط منه خاصة بولع بعض الرجال بارتداء الملابس النسائية. وتختار المسرحية لحظة درامية منتقاة لتفجير موقفها بطريقة ساخرة ولكنها مثقلة بالدلالات والإيحاءات، وهى لحظة زواج الابنة التى تصر على الزفاف فى ثوب العذارى الأبيض، بالرغم من أنها حبلى فى شهرها السابع، ومجىء الأب ليصحب ابنته إلى الكنيسة لإتمام طقوس الزواج، وقد استأجر حلة نسائية لهذه المناسبة، بدلا من الحلة الرجالية الرسمية. ويجىء قدوم الأب فى حلته النسائية إلى المشهد أثناء محاولة الأم مصارحة ابنتها، وقد بلغت تلك الدرجة من النضج، وهى على أعتاب أن تصبح زوجة وأما، بأن أباها مصاب بهذا المرض الغريب. وأنها عانت من مرضه ذاك طوال عمرها الزوجى معه، وحاولت جاهدة إخفاء سره عن العالم الخارجى. لكن يبدو أن استخدام المسرحية الساخر للانتحال هو من نوع التضاد، لأنها تكشف لنا عن انتهاء زمن الانتحالات فقد حان أوان المصارحة والمكاشفة. فها هى الابنة، وقد عصفت بالتقاليد القديمة وأعادت تفسيرها بمنطق التسعينيات، الذى لا يحرم الفتاة الحبلى من الزواج فى الكنيسة وارتداء ثياب العذرية، مادام عريسها هو الذى فض بكارتها قبل أعوام، وهو الذى وضع بذرة الجنين الذى ينتفخ به بطنها، تكشف للأبوين عن سهولة المكاشفة. ومن هنا فقد جمعت الأم شجاعتها، وبدأت فى مصارحتها، كما فعل الأب الشىء نفسه. وهكذا تجسد المسرحية من خلال هذا الموقف الكوميدى الساخر مدى تغير القيم الاجتماعية فى انجلترا التسعينيات، ومدى التناقض بين هذه التغيرات وبين الطقوس والمراسيم القديمة الثابتة التى كانت تعبر عن رؤى عصر مضى، وعن تقاليد ذرتها رياح التغيير.

وتجىء بعد ذلك المسرحية الخامسة والأخيرة، التى اعتبرها العرض مسك الختام، وهى مسرحية **حنان الشيخ** (شاى ما بعد الظهر الكئيب Dark Afternoon Tea). وقد توفرت لها مترجمة ممتازة فى شخص **كاثرين كوبهام** Catherine Cobham التى سبق لها أن ترجمت رواية **حنان الشيخ** الأخيرة (مسك الغزال)، فضلا عن ترجماتها العديدة **ليوسف إدريس** **وليانة بدر** وغيرهما من الكتاب العرب، وكانت آخر ترجماتها الناجحة ترجمتها لرواية **نجيب محفوظ** الكبيرة (الحرافيش). لأن الترجمة وفرت للنص اللعب الدرامى الماهر نفسه على اللغة، ومفارقات

تعدد دلالاتها كما هو الحال فى أفضل مسرحيات هذا العرض. وقد بدأت هذه المفارقات تكشف عن نفسها من العنوان ذاته، والذى يشير إلى «شاى ما بعد الظهر» الذى يعد أحد طقوس الاسترخاء والتأمل العريقة فى اليوم الإنجليزى، ووصفه بالكآبة أو القتامة على أقل تقدير. لكن براعة المفارقة تتجلى لنا بشكل أعمق إذا ما عرفنا أن الشخصيات التى تتناول هذا الطقس بالتفكيك هى شخصيات مهاجرة لا علاقة لها على الإطلاق بالتقاليد الإنجليزية العريقة. فقد استقت **حنان الشيخ** مسرحيتها من خبرتها الحميمة بمجتمع المهاجرين اللبنانيين فى لندن بسبب الحرب الأهلية اللبنانية. وقدمت لنا من خلال شاى ما بعد الظهر - وهو من تقاليد المجتمع الإنجليزى العتيدة - مدى غربة المهاجرين فى مجتمع لا يعرفون لغته ولا يفهمون دلالات تقاليده. حيث تأتى فاطمة لزيارة صديقة عمرها إكرام وتناول الشاى اليومى معها. وتبدأ إكرام - وهى لبنانية فى الستين من عمرها - فى الشكوى من غربتها فى هذا المجتمع الذى فرض عليها، على كبر، أن تعيش فيه، دون معرفة بلغته، أو قدرة على فهم عادات أهله. وتتعمق غربة إكرام فيه من خلال غربة ابنها عنها، وقد تزوج من امرأة إنجليزية، واندمج فى مجتمعها، وأنجب منها أبناء لا تشعر بأنهم حقا أحفادها. وكأن إكرام التى جاءت إلى بريطانيا لإنقاذ ابنها الشاب من خطر الوقوع فى جحيم الميليشيات المتصارعة فى لبنان قد فقدته فى بوتقة الثقافة الإنجليزية المغايرة التى ذاب فيها كلية، بصورة تعمقت معها غربة الأم وازداد إحساسها بالفقدان، وكأنها المستجير من الرمضاء بالنار.

ولا تهدهد المسرحية مخاوف الأم وهواجسها، ولكنها تزكى التوتر الدرامى الذى تعيشه من خلال إغلاقها الأفق كلية أمامها، عندما تجىء صديقتها الحميمة فاطمة لتبلغها أنها ستعود إلى لبنان. لكن حميمية العلاقة بين الصديقتين تستطيع أن تصبغ مأساة الاغتراب والوحشة بمسحة شفيفة من المرح والفكاهة. كما أنها استطاعت أن تبلور من خلال هذا المرح مجموعة من المفارقات الدرامية والإنسانية التى استطاعت عبرها الشخصيات أن تجسد لنا صدام الثقافتين بل وعجزهما عن فهم إحداهما للأخرى. وقد تمكنت **حنان الشيخ**، ببراعة تحسد عليها لأن هذه هى مسرحيتها الأولى، من إدخال هذه التناقضات الثقافية أو الحضارية الكبيرة إلى عقر شقة هذه المرأة اللبنانية البسيطة التى تستحوذ عليها مخترعات الحضارة التى تعجز عن التواصل معها، وتشتكى من برودتها وقسوتها عليها طوال الوقت. لتكشف لنا من خلال ذلك مدى تعقد العلاقة بين الثقافات واستعصائها على التبسيط. فاستيعاب منتجات الحضارة التقنية شىء، والتأقلم مع قيمها الثقافية ورؤاها الاجتماعية شىء آخر. وقد أرهفت المسرحية من حدة هذا التعقيد من خلال خلقها حوارا دائما بين عوالم ثلاثة، لانرى منها إلا عالما واحدا على خشبة المسرح، لأن المسرحية ذات الفصل الواحد تحتاج إلى التركيز والتكثيف، بينما غيبت العالمين الآخرين، وإن حرصت على الكشف عن تجلى حضورهما الفاعل فى العالم المجسد أمامنا على الخشبة من خلال إدارة حوار مستمر بينه وبينهما. وهذان العالمان الغائبان والفاعلان فى النص هما العالم اللبنانى الذى تركته

المراتان وراءهمــا، وعــالم الأبناء، أو بالأخص ابن إكـرام الذى اندمـج فى الثـقـافـة الجـديدة، وتزوج إحـدى بناتها، واسـتوعب الكثير من رؤاها، وتبنى العديد من قـيـمـهـا. فـالـعالم الذى جسـدته حنان الشـيخ فى مسرحيتها مشدود بين وترى هذين العالمين الغـائبين، أو بالأحرى بين العـــــودة إلى واقـع هـربت مـنـه الشخصية، أو الاندماج فى الواقع الجديد المسـتحـيل، وهمـا خـيـاران أحلاهما مر بلاشك.

فـالبطلة الأم تدرك أنهـا تعـيش حالة حـصـار إنسـانى فـريدة، لأن العودة إلى حيث كانت مسـتحـيلة، فـعـقـارب سـاعـة الزمن لا ترجع إلى الوراء أبدا. فــالابن الذى هـربت من لبنان من أجله، لا يمكن له أن يعـود إليه مـعـها. والواقع الذى هـربت إليه وتشكو من غربتها فيه، قد استوعب ابنهــا، ومن هنا فـإنهــا تدرك أن عودتها وحدها إلى لبنان ستوقع بها فى براثن غربة عن الابن والحـفـيـد أشد وانكى من تلك التى تشكو منها الآن. وهذا الثراء فى التوتر الدرامى فى المسـرحـيـة هو الذى جعلهـا من أفضل مسرحيات العرض الخمسة، ومن أكـثـرها وعـيـا بأهمـيـة تعـدد مسـتـويات المفـارقـة الدرامـيـة فى مسـرحية الفصل الواحـد، وهى من القوالب المسرحية البالغة الصعوبة، للتـعـويض عن مـحـدودية الرقـعـة الزمنية والشريحة الاجتماعية التى تقـدمـهـا. وقـد نجـحت التـرجـمـة الإنجليـزية البـارعـة فى الكشـف عن هذه المستويات الدلالية المتراكبة من خلال لغة كاثرين كوبهام الدرامية الشفيفة، وقدرتها الفائقة على إعادة خلق نص حنان الشـيخ من جـديد فى لغة شعرية ودرامية تكشف عن مـدى ثراء هذه الحـيـاة البـسـيـطة للمـهـاجـرين بالتـوترات والمفـارقـات الدرامية الخصبة.



الشعر:

لا يستطيع المرء أن يأمل خيرا حين تقع عيناه في إحدى رسائل الأصدقاء على عبارة تقول: «أبعث مع خطابي هذا قصيدتان!»، فإذا جاوز الرسالة إلى القصيدتين وقرأ في أولاهما: «تسألين حبيبتي/ هل هواكي في القلب ساكن؟/ هل أتذكرك في كل الأماكن؟/ هل أشتاق لرؤياكي؟/ هل القلب تمناكي؟»، فإنه لم يلق إلا الذي قد توقعه!

صاحب الرسالة والقصيدتين هو الصديق «محسن دياب جلال» من الإسكندرية، ويطلب في رسالته أن ننظر في شعره وننشر القصيدتين؛ هكذا ببساطة دون أن يخطر على باله أن للشعر لغة يجب أن تُتقن ووزنا يجب أن يُقام، ودون أن يكلف نفسه عناء المراجعة فينظر فيما كتب قبل أن يرسله للنشر. وهناك - للأسف - أصدقاء كثيرون يصدق عليهم هذا القول، منهم «عبدالعظيم عبدالهادي الإنبابي» من القاهرة، و«وفائي محمود شبانة» من (السنبلاوين) و«عماد عبدالله مراد» من (السويس)، وغيرهم. وليت هؤلاء الأصدقاء جميعا ينتبهون إلى أن ما يكتبونه لا علاقة له بالشعر، وإلى أنهم مطالبون بأن يتعلموا اللغة قبل أن يقرأوا الشعر، أما التفكير في كتابة الشعر فهي مرحلة تأتي بعد ذلك، إذا وجدوا لديهم بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة ما يريدون أن يقولوه، ويستطيعون أن يحسنوا قوله.

أما الأصدقاء المتمرسون في كتابة الشعر والعارفون بأصول اللغة، فتصلنا منهم قصائد صحيحة في لغتها سليمة في أوزانها، ولكن صحة اللغة وسلامة الوزن لا تكفيان وحدهما لإبداع فن شعري رفيع، فالأمر يحتاج إلى ما وراء ذلك، من موهبة عالية وخيال خلاق ورؤية نافذة، بالإضافة إلى امتلاك اللغة الشعرية إلى الحد الذي يسمح للشاعر بتكوين لغة خاصة تميزه عن الآخرين من كبار الشعراء؛ وكثير من الأصدقاء الشعراء الذين ينتمون إلى هذه الفئة، يغضبون منا إذا نحن لم ننشر قصائدهم على ما فيها من صحة اللغة وسلامة الوزن، وأحيانا يغضبون لأننا ننشرها في ديوان الأصدقاء لا في متن المجلة، دون أن يتأملوا ليروا كيف أننا لا ننشر في المتن إلا قصائد معدودات ما بين أربع وخمس أو ست، ننتقيها بعناية ممن تجاوزوا مرحلة الكتابة العادية التي لافضل فيها إلا لصحة اللغة وسلامة الوزن.

هؤلاء الأصدقاء يمثلهم الشاعر «عبدالرحيم الماسخ» الذي يقول:

«من الواضح تماما أنكم تتبنون تيارا شعريا بعينه، ولا يكاد صدركم يهدأ من التداعي بالسهر والحمى

دفاعا عن التيار الذى تنصبون أنفسكم روادا له، ورغم أننا نعرف أنه لا مجال لنا عندكم، وتعرضنا من قبل لهجومكم وهجومكم لم يزل روحنا خفاقا فى سماء الرؤى».

وليت الصديق «عبدالرحيم» يراجع ديوان الأصدقاء فى الأعداد الماضية ويراجع أيضا ما ينشر فى متن المجلة، ليعرف أننا نحاول ألا نتحيز، لا لتيار بعينه، ولكن للفن الشعرى الجميل على اختلاف تياراته.

ردود خاصة:

● الصديق السيد التحفة (شبراخيت): القصيدة العمودية التى أسميتها (سيف الخيانة) ومطلعها:

هلت سعاد كأنها حرباء

وتمايلت كالحية الرقطاء

هذه القصيدة من بحر (الكامل)، ولكنك سكنت الهمزة حيث كان يجب تحريكها، فلم يستقم لك العروض، ولكنك لو حركتها لوقعت فى (الإقواء)، أى اختلاف حركات القافية، وهو عيب معروف فى الشعر العمودى، وهذه الأخطاء الناتجة عن عدم الإلمام الكافى بالوزن، يقع فيها أصدقاء آخرون، مثل الصديق «خالد أبوالفتوح إسماعيل» من (بلقاس) فى قصيدة (وتبقى نازفا أبدا)، فهذه القصيدة موزونة فى نصفها الأول فقط، وكذلك قصيدة (ليلة مع الحبيب) للصديق الموريتانى «القذافى ولد إبراهيم»، ومطلعها:

تعللنى والفجر منا قريب

وتسألنى عنى، وكيف الحبيب؟!

الصديق «إيهاب كامل أبواليزيد» - القاهرة: كنا نود أن ننشر هنا فى ديوان الأصدقاء قصيدتك (إليك أصوغ أشعارى)، لولا أننا وجدناك تثقل بعض أبياتها الجميلة بأبيات (ولكن ضقت من ألمى فسال الدمع أنهارى). وهذا لا وجه له، فقد كان يجب أن تقول (أنهارا)، ولكن القافية لم تطاوعك.

● الصديق (درويش مصطفى درويش) - السويس: نشرنا لك فى هذا المكان قصائد جيدة، ولم نجد فى قصائدك الجديدة (الطريق - اكتمال - قصائد) ما يرقى إلى مستوى قصائدك المنشورة سابقا: فهفوات الوزن كثيرة، وننصحك بمراجعة ما تكتبه جيدا قبل إرساله.

● الصديق «أحمد حسن الزاملى» - القاهرة: قصيدتك (حاول أن تصبح إنسانا) أفضل قليلا من الأخرى (بين أوهام خيالك)، ولكن لا تزال بينك وبين الشعر الحقيقى مسافة بعيدة، ولن يعينك على قطعها إلا الالتزام بقراءة الشعراء الكبار، قديمهم وحديثهم.■

●

ديوان الأصدقاء

ألوان

فادية مغيث (القاهرة)

لونك آتٍ
فى رقصات الفرح الباهتْ
عند الصحو، وحين تداهمنى الأحزان
فى سكرات الليل الساكتْ

حين مررت تُغنى وَلِهًا عبر دمائى
تنفض عن قسماتِ جبينى
أبيض شيب العمر الداكنْ
تُبرئ ذاتى من أسقام الحلُم الواهنْ

مهلا... مهَلا، هاك الأسود
ملأ زوايا اللوحة

لون وداعِكَ يعلو.. يزأرُ
يكسو كل الألوان
لونا يهتف.. لستَ هناك
ظلك.. عطرك.. دِفْئُكَ
يخطو أبدًا فوق الجرح
وفى قلبْ اللحظة أنت الآن

●

جنُوح

عبدالرحيم الماسخ (سوهاج)

مَرَتْ؛
تَحَرَّرَ مِن سَنَاها الضوءُ: أطيافا؛
وغابَتْ؛ رِيحُها الرَّوْضَاتُ؛ مُخْتَلِفٌ تَزَاوُرُها"
وشمسٌ لا تَعودُ مِن اغتِسالِ بالضبابِ إلى اغتِسالٍ،
شَجَّرَتْ قَلْبِى نَسيمًا واخْتَفَتْ
عـادَتْ بأوتارِ الرَّبيعِ على فُـتـوحِ الطَّيْـر تُلْقى بُرْدَ مَعْناها،
وتخرجُ مِن ضلوعِ البحرِ موسيْقا مُلَوَّنَةً؛
تصيدُ محَاجِرَ المَلَكوتِ؛
.. أنتَ هُنا؟
ـ وأنتَ...؟؛
نَسُوقُ صمْتًا بيْنَنا ونَهيمُ؛

مَرَتْ أطفأتْ قمَرًا ببَسْمتِها، وغَلَّقَتِ المَرايا،
حَوَّلَتْ نَهْرًا، وغابَتْ؛
ـ أنتَ؟
ـ أنتَ؟؛
العاشِقُون تَحلَّقُوا مَوْجَ اختلاف الرِّيح؛
وانتَكَستْ بصُفْرَتِهم تَسابيْحُ البَنَفسَجِ فى خلاءِ الصَّمت؛
هَبُّوا فِى تَدَفُّقِها،
وعامُوا بين أبراج السُّقُوط؛
ولم تُعرِهُمْ غُنوةٌ تهدِى إليها،
سَيَّرَتْ بعَبيْرِها الأفلاكَ.. فاعْتَنَقَتْ؛
ومالَ الوقتُ عَن دَورانهِ!.

القصة :

فى الوقت الذى يكتب لنا فيه كثير من الأصدقاء مطالبين أن تزيد المساحة المخصصة للبريد ، نلاحظ بكل أسف أن بعض النشطين من أصدقائنا والذين «يمطروننا» بقصصهم ورسائلهم لا يرون إلا أسماءهم ولا يشغلون أنفسهم بقراءة ملاحظاتنا التى تكررت فى أعداد سابقة كثيرة.

والواقع أننا فى هذا الباب لا نقصد أشخاصًا بعينهم ، وإنما نجمِّع ما يمكن أن نسميه ظاهرة ونحاول مناقشة ما يندرج تحت هذه الظاهرة ، ونهدف من ذلك بالطبع أن تكون الفائدة عامة ، وأن يجد حتى بعض الذين لم نشر إلى قصصهم أننا نتوجه إليهم بالحديث، ولكن لا يبدو أننا نحقق ما نهدف إليه.

ونشير فى هذا العدد إلى ظاهرة صديقنا - وله أشباه ونظائر - الذى داب على إرسال مجموعة من قصصه كل أسبوع ، وله أحوال مختلفة فى هذا المجال، فهو أحيانا يرسل قصة واحدة وأحيانا ثلاث قصص ، وأحيانا يرسل صورته بالألوان وكأنه لا يمر على صفحات المجلة مرور الكرام - ولا نقول يقرأ بتؤدة - فيلاحظ أننا لا ننشر صوراً إلا أن تكون مناسبة خاصة كما حدث مع طه حسين فى العدد الماضى.

المشكلة مع صديقنا وغيره أن الكتابة المتواصلة لا تتيح فرصة للقراءة، بل لا تتيح فرصة لتجويد الكتابة ، وسنكتفى هنا بالإشارة إلى قصته الأخيرة لأن مناقشة ما يرسله إلينا لا تتسع له صفحات «إبداع» كلها . لقد نشرنا له قصة قبل وقت قصير فى هذا الباب وقلنا إننا أصلحنا ما بها من أخطاء ، فكتب إلينا يقول إن الخطأ جاء من السرعة .. وهذه هى المسألة ، فالسرعة تقود إلى الخطأ فى الكتابة والكلام وكل شىء .. وقصته هذه وقعت فى المشكلة نفسها .. السرعة التى جعلته يخطىء أخطاء إملائية ونحوية كثيرة مثل «عينين واسعتان» «لو قبلتُ اعتذارها ورجائها» «يتماذج اللون» .. وهكذا.

ولكن السرعة قادت إلى خطأ أفدح أصاب القصة فى مقتل ؛ فبطل هذه القصة يفاجأ أنه سيقضى ليلته فى فندق متواضع بغرفة مشتركة مع رجل اسمه على زقزوق .. لا بأس بهذا ، وكثيراً ما خلقت هذه المواقف المفاجئة قصصاً جيدة حين يفكر الكاتب كيف يمسك بالخيوط ، ولكن صديقنا جعل الأستاذ على زقزوق يقدم لصديقه فى الغرفة أنواعاً من البيرة والويسكى - نعم ويسكى - والمشويات والجمبرى كذلك .. أى أشياء يكفى ثمن بعضها ليقيم الرجل ليلته هذه فى أحد الأجنحة بأفخر الفنادق.. ألم تخطر هذه الفكرة على بال صديقنا الكاتب ؟ والبطل الضائق الصدر يشارك صاحبه الذى ينفر منه ويشرب ويأكل فى البداية بيد واحدة ثم بيديه معاً .. والحديث يطول .. ولكننا نكتفى بهذا .. كل ما نريده من صديقنا الكاتب أن يثبت لنا وللقراء انه قرأ هذا الكلام ولن نعرف ذلك بالطبع إلا إذا أخذ نفسه بالشدة وكف مؤقتا عن كتابة هذا النوع من القصص ، واكتفى بالقراءة ، وحسبك بها متعة . ولها فائدة عظيمة كذلك ؛ فهى تكشف للكاتب أين موقعه وسط المبدعين.

العاديات

أيمن حسن ـ أسوان

وقفتُ أمام الباب الزجاجي ورفعتُ يدى أحييه . بين إصبعيه سيجارة وهو غارق خلف مكتبه الزجاجي ينظر لقطع الفضة المرصوصة أمامه يتأملها . كعهدى به دائما يأخذ قطعة ويرش عليها بودرة بيضاء وبفوطة صفراء ظل يدعكها حتى تلمع فيضعها بجوار القطع الأخرى ويتناول غيرها حتى ينتهى منها جميعا فيدفعها ناحيتى . أقوم فأفتح الفاترينه وأرتب القطع التى تتناغم ما بين وجوه لملوك فراعنة وأيقونات معلقة بنظام دقيق وفرسان على خيل مُسَومه يخرجون من صحارى ويدخلون أنهاراً وخلفهم صوان نحاسية رُسم على إحداها مجلس أمير بين يديه جارية تغنى فتطرب وتغنى فتبكى وتعود تطرب والأحجار الكريمة من حولهم ترصع كل هذا البهاء. أتأملهم قليلا ثم أغلق عليهم الفاترينة الزجاجية حتى لا يخدشهم التراب والتفت ناحيته فأجده قد أعد الشاى من غلاية كهربائية أرسلها له صديق استرالى . يخرج السجائر ثم يحدثنى حديثه اليومى فقد استيقظ متأخراً وجسده منهك والجو بالخارج حار ولا يدرى ماذا يكون مصيره بدون مكيف الهواء وأن اللحظة التى يفتح فيها الباب تهجم عليه الحرارة والأصوات والتراب ويظل يتحدث وأنا منصت له حتى أشير لقطعة من القطع فيحدثنى عن صاحبها وتاريخه بدقة ثم يميل للخلف يفتح درجاً من ورائه ويخرج لى دوسيهاً أصفر. ويخرج لى صورة مومياء لصاحب القطعة . أتأملها فأجدها محتفظة بكل معالمها؛ الشعر الأبيض والجبهة العريضة والعينين والفم واللحظة أتخيل أنها ستنطق وأطلب منه وأنا أعيد الصورة أن نخرج لنتمشى قليلا لكنه يرفض لأنه ينتظر مكالمة تليفونية هامة أنزل يدى إلى جانبى ببطء جريح وأستند بوجهى على الزجاج من الخارج وأنا أنظر له، بين إصبعيه سيجارة مطفأة وملامحه كما هى حتى أخال للحظة أنه سينطق.

●

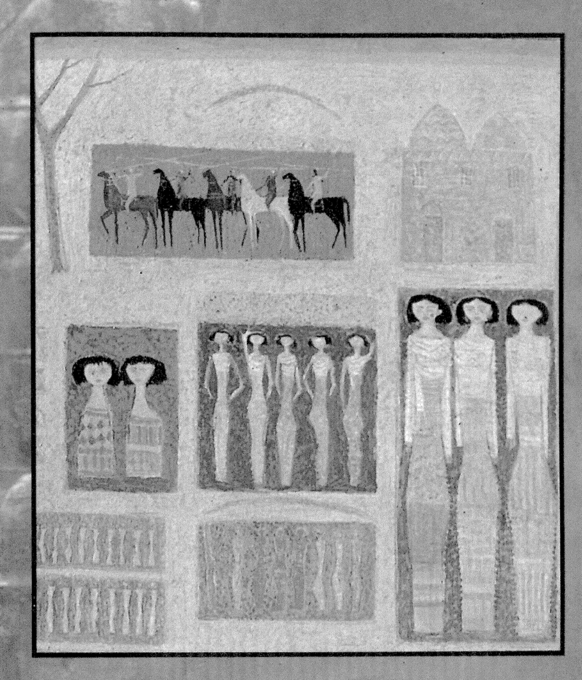
لماذا فعلت ذلك

إيهاب رضوان الدسوقى ـ المنصورة

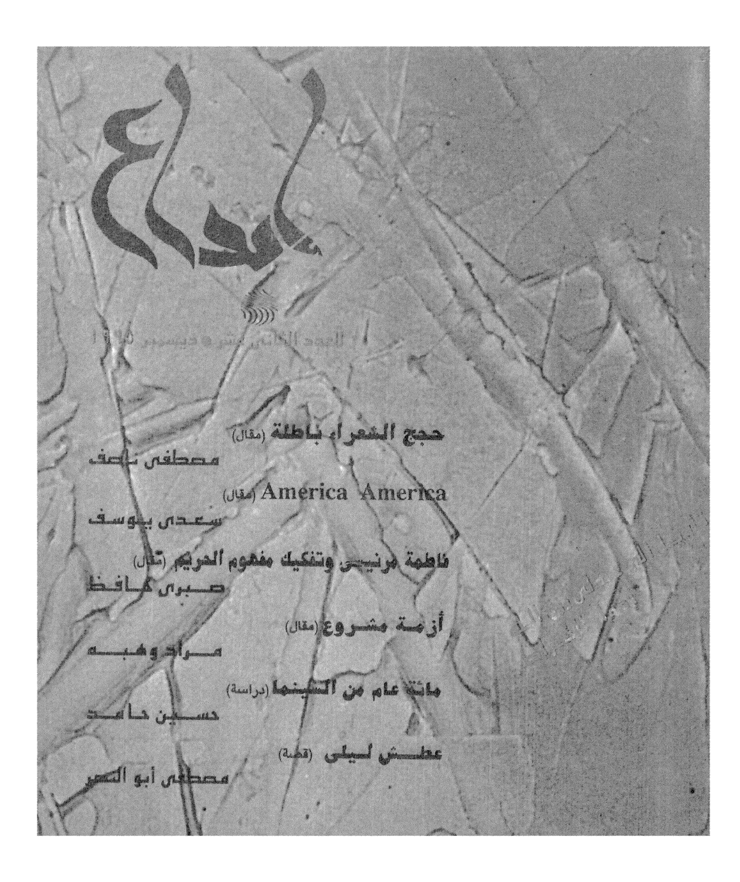
ما إن دخلت المستشفى حتى انقبض قلبى كعادته؛ جو المستشفيات الكئيب يحطم أعصابى والروائح الطبية النفاذة تتجاوز أنفى رغم أننى أكتم أنفاسى بشدة حتى أكاد أختنق.. الممرضة حين سألتها عنه أجابتنى بسرعة وهى تدفع مريضاً شاحباً نحو غرفة الإعدام أو العمليات كما يدعون.. عقلى يرفض دائماً تصور أن يستطيع إنسان شق البطون ونزع الأشلاء دون أن تهتز له شعرة.. حمدت الله حين وجدته لا يزال حيًا وسط كل هؤلاء الجزارين الذين تصيبنى ملابسهم البيضاء بالغثيان حين أتصور أنها كانت حتما ملطخة بالدماء فى وقت ما.. دمعت عينى عندما قاتل باستماتة ليرفع لى يده وشددت عليها برفق، ثم فجأة ودون وعى منى أو منه فعلت ما فعلت...

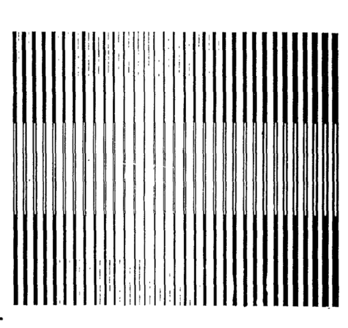
اشتعل عقلى بالذهول والاستنكار واختنقت الكلمات فوق لسانى وبدأ السؤال يطن براسى.. لماذا فعلت ذلك؟...

حين كنت طفلاً صغيراً اعتدت أن أرى جدى يمد يده ببساطة لأولاد عمى فيقبلونها واحداً بعد آخر بتلقائية من اعتاد الأمر، بينما كنت أقف دائماً خارج الطابور.. ولم أقبل يد أحد قط حتى هذا الصباح .. جلست صامتاً لحظات وهو ينظر لى بشبه اعتذار عن شىء لم يفعله، ثم بدأنا نتحدث .. وبعد أن استعدنا الأيام الخوالى وذكرنى كعادته بأننى كنت دائماً تلميذه النجيب، واستأذنت منصرفاً واكتفى هو بنظرة امتنان عميقة ولم يرفع لى يده كأنه يخشى أن يذكرنى بما فعلت .. إلا أن السؤال لا يزال يطن براسى .. لماذا فعت ذلك؟...



الفنان الراحل سيد عبدالرسول (١٩١٧ ـ ١٩٩٥) الذى وافاه الأجل فى سبتمبر الماضى، يمثل قيمة إنسانية رفيعة جسدتها رحلته الطويلة مع الفن، إنتاجاً وتدريساً. ووفاء من زملائه الفنانين لهذه القيمة، خصصوا له قاعة فـى **معرض صالون أتيليه القاهرة** ، وكذلك أقيم معرض خاص بأعماله فى قاعة **(جاليرى سلامة)** بالمهندسين، وهذه اللوحة من المعرض الأخير.


إبداع
العدد الثاني عشر ديسمبر
حجج الشعراء باطلة (مقال)
مصطفى ناصف
America America (مقال)
سعدى يوسف
فاطمة مرنيسى وتفكيك مفهوم الحريم (مقال)
صبرى حافظ
أزمة مشروع (مقال)
مراد وهبه
مائة عام من السينما (دراسة)
حسين حامد
عطش ليلى (قصة)
مصطفى أبو النصر

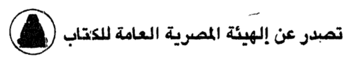




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



العدد الثاني عشر • ديسمبر ١٩٩٥ م • رجب ١٤١٦ هـ

هـذا العـــدد

أحمد عبد المعطى حجازى

مرتزقة.. لا مثقفون



نحن الآن أشد ما نكون حاجة إلى ضمير أخلاقى صارم يقظ يحمينا من الأخطار الماحقة التى تتهددنا.

لماذا الآن بالذات؟

لأن العصر الذى نعيش فيه انتهى إلى مأزق روحى خطير يوشك أن يكون ارتدادا جماعيا إلى الأزمنة التى سبقت ظهور الحضارة.

كان العالم الآن غابة هائلة لا تتميز عن الغابة الطبيعية إلا بالمظهر. دول ومؤسسات يديرها المتوحشون، وناطحات سحاب يسكنها المتوحشون، وآلات وأدوات وسلع يحركها ويستعملها ويستهلكها المتوحشون.

والإله المعبود فى هذه الغابة هو المال، وكل الطرق التى تؤدى إليه مشروعة. فارتكب ما شئت من جرائم، وخض فى أنهار من دماء الأبعدين والأقربين، شريطة أن تنجح فى الوصول إليه. النجاح هو صك براءتك، والفشل هو الدليل القاطع على إدانتك.

لم يعد العالم بستانا غير مسور ينال منه العابر ما يسد رمقه هو ومطيته. ولم تبق فيه بقية من جنس هؤلاء المحسنين الذين كانوا ينشئون الأسبلة ويولون للغرباء. بل إنك لا تجد حتى من يعدك بمستقبل تطعم فيه من جوع وتأمن من خوف.

العالم الآن سباق وحشى تشارك فيه الدول والجماعات والأفراد لامتلاك القوة والثروة والسلطة . والجمهور لا يتعاطف مع الذين سقطوا فى هذا السباق ولا يتذكر إليهم بل يصفق للفائزين .

سمعت أن إحدى دور النشر الأمريكية تعاقدت مع كين باول رئيس أركان الجيش الأمريكى خلال حرب الخليج، على نشر مذكراته لقاء ستة ملايين دولار!

تصوروا ! ستة ملايين دولار، ليست بالطبع ثمنا لكتاب . فلو أن أفلاطون بعث من قبره لما دفعت له دار النشر هذه ستة آلاف دولار مقابل نشر جمهوريته الفاضلة ، لكن الملايين التى حصل عليها هذا الضابط المحترف هى ثمن الفوز فى هذا السباق الوحشى!

كين باول تجسيد للبطولة فى هذا العصر المنحط الذى نعيش فيه.



لادين فى العالم الآن، ولاعقل، ولاأمل .

الدين شقشقة لسان أو لعلعة رصاص وتفجير قنابل. والعقل ذكاء آلى وحيل شيطانية. والتجارب الفاشلة التى خاضتها البشرية فى هذا القرن قضت على كل الآمال .

لقد ذهب سعى الإنسان سدى. فالمدنيات التى قامت باسم الدين فى العصور الماضية انتهت إلى تأبيد القهر والخوف والجوع والخرافة . والمدنيات التى قامت باسم العقل فى العصور الحديثة انتهت إلى استغلال الفقراء واستعباد الضعفاء . والمدنيات التى قامت أخيراً باسم التقدم والاشتراكية انتهت إلى التخلف والطغيان .

ونحن الآن لا نعيش فى ظل أية مدنية. نحن نعيش فى ظل قوة قاهرة وحيدة، لا يبرر وجودها إلا فقدان الأمل والإذعان للأمر الواقع .

إنها امبراطورية اليأس المقدسة التى لابد أن تنهار فيها الفضيلة ويذبل الضمير. فمن الذى يتحدث الآن عن الحق والخير، أو عن العدل والسلام، أو عن الجمال والحرية؟

أما إذا أردت أن تتحدث، فلا معنى لما تقول، ولا حياة لمن تنادى .

العالم جثة هامدة، تحكمه قوة واحدة، تفرض عليه كلامها وسلامها، وزيها وغناءها، وشرابها وطعامها . وإذن فلا معنى لما يسمونه التعدد أو التبادل أو التعاون أو الحوار، ولاوظيفة لما يسمونه هيئة الأمم المتحدة أو اليونسكو، أو محكمة العدل الدولية!



ونحن الآن جزء من هذا العالم . كنا إلى عهد قريب مترددين فى أن نربط مصيرنا بمصيره، وكان هذا التردد ينشىء بيننا وبينه سورا ومسافة، ويوفر لنا قدرا من الاستقلال أو العزلة، نتشبث فيه بما بقى لنا من تقاليدنا القديمة وأخلاقنا الموروثة. لكن أباطرة العالم لم يتركونا فى حالنا. اخترقوا حصوننا وتسللوا إلى بلادنا .وها نحن الآن نفقد ما كان فى أيدينا دون أن نحصل علي شيء مما حصل عليه الآخرون.

نحن نتخلى عن الحق دون أن نحصل على القوة . ونخسر المستقبل قبل أن نربح الحاضر ونفقد حماية الضمير دون أن يكون لنا خارج أنفسنا ضمان . ولو نظرنا الآن حولنا لوجدنا أن غرائزنا هى السيد الوحيد وهى المرجع الوحيد. نهم حيوانى لا يشبع ولا يرتدع . واستجابة سهلة لأى إغراء ولو كان بالفتات الذى يقنع به الطير أو بالعظام التى تتخاطفها الكلاب .



ونحن قد نعذر من لا يجد فى يده أو فى خلقه عاصما يعصمه، لكننا لا نستطيع أن نعذر المثقف إذا سبق غيره ليتمرغ فى هذا الهوان .

لقد أصبحنا نسمع ونقرأ عن أساتذة لصوص، ونقاد أجراء، وكتاب مرتزقة، وشعراء أدعياء ما سحى أحذية، لايتورعون عن إتيان أى نقيصة ليحصلوا على عقد أو يكتبوا فى صحيفة، أو يشاركوا فى مهرجان .

ولأن هؤلاء فى معظمهم لا يملكون قيمة ذاتية يقايضون بها، أو كانت لهم قيمة فقدوها فى مقايضات سابقة فهم لا يملكون الآن إلا انتماءهم للمؤسسات التى يعملون بها، وللبلد الذى يحملون اسمه ويعرضونه للبيع هنا وهناك .

وفى العالم، وفى المنطقة العربية بالذات، قوى يهمها أن تنال من مصر وتخرب مؤسساتها العلمية والثقافية والإعلامية، وتشوه اسمها العظيم، وتنسى الناس ما اقترن به من معان رفيعة وقيم نبيلة وذكريات عاطرة، وتجعله على العكس من ذلك مرادفا لهذه الوضاعة وهذا الانحدار، حين تتحدث عن الاستاذ المصرى الذى فعل والكاتب المصرى الذى سوى، والشاعر المصرى الذى قال .

ولقد كنا ننتظر من هؤلاء أن يتحلوا بالفضيلة إذا فاتتهم الموهبة، وأن يساعدونا على مواجهة الانحطاط القادم من الخارج، فاذا هم يتحولون فى الداخل إلى رسل للانحطاط .

كنا ننتظر منهم أن يبعثوا فى نفوسنا الأمل، ويعينونا على مقاومة اليأس، ويوقدوا فى حياتنا شمعة تؤنسنا فى هذا الظلام الكثيف .

كنا ننتظر منهم أن يقدموا لنا أمثلة فى العفة، والرصانة، واحترام العقل، والترفع على الدنية، والثقة فى المستقبل .

وإلا فلماذا كانوا علماء وفنانين وكتابا وشعراء ؟

وإذا لم يكن لهؤلاء وازع من خلق أودين أو ضمير، وإذا كانت الثقافة قد انحطت بهم بدل أن ترفعهم، فقد فقدنا كل شىء. وإذن فكل شىء باطل، وكل شىء مباح!



غير أن المنحطين ليسوا إلا حجة على انحطاطهم هم أنفسهم . فالفلاسفة الذين استشهدوا فى سبيل آرائهم ومواقفهم، والعلماء والكتاب والشعراء والفنانون الذين قاوموا الفتنة، وارتفعوا فوق الغواية، وبعثوا فى الناس الأمل وأيقظوا فى نفوسهم الكرامة، وقادوهم إلى النور كثيرون. وهؤلاء هم الحجة، وهم الباقون!

مصطفى ناصف

حجج الشعراء باطلة

بعض الشعر في هذه الأيام يحتاج إلى مزيد من الصبر، يجب أن يقرأ أكثر من مرة من أجل الفهم وكسر الحواجز. يخيل إليّ أنه يتشكك في فكرة المعقولية وكثير من ممارستنا للغة في داخل المجتمع. إذا قرأت بعض النماذج خيل إليك أنه لاشيء محقق. قسوة وهجاء.

هل أقول إن بعض الشعر الآن يكاد يشرع للعجز عن الوعي. وربما مُزج هذا بشيء من الترفع. هل ينهار الوعي إلى هذا المدى. في بعض الشعر ما يشبه الشظايا والرماد الذي يتضح في تكوين جمل قصيرة. وتبدو الجمل الطويلة التي تأخذ أجزاؤها بعضها ببعضها عملاً من الوعي لا داعي له. الموقف من الجمل موقف من الوعي. الجمل قد تتشابك تشابكًا أدل على التنافر.

لدينا أكثر من خطاب : خطاب يرى الكلمات مجمع آفات غامضة، توشك الكلمات أن تذوى في حرف أو حرفين. هل تتساقط الكلمة أمام فعل قاهر؟ هل يزل الوعي القاصد أمام حركة تلقائية، أم هل نلجأ إلى حرف لنثبت صيغة الكلمة والتركيب؟ هل أريد نوع من التمثيل الرمزي لأزمة الوعي .

يجب أن نسأل عن مقدار ما نبذل في سبيل الوعي الحقيقي. ويجب أن نتفكر في مقدار ما يبذل الشعراء من أجل فهم جاد دقيق. إن الشعر كثيرا ما يسحرنا بخدعة قالب معين فيجنبنا التأويل، الشعر قد يشغله تصوير تزاحم لا ينفض ولا يمكن تأمله .

قد يدلنا بعض الشعر المعاصر على خطأ أساسي يتمثل فيما نسميه الاختلاط والغموض والاختصار. لكن الشعراء والنقاد لا يحتفون بطبيعة هذا كله. إن كان عجزا أم قدرة! هل نعفي الشعراء ونعفي أنفسنا من

أسئلة أساسية؟ هل يجعل بعض الأدباء المجتمع لصا أو قاتلا أو سلطة غامضة؟ هل نكتفى فى الشعر والنقد بما لا يكتفى به هل تختصر الحياة فى مصادفة أو ما يشبه الهذيان؟. كيف جاز للشعراء إغفال مبدأ السيطرة؛ وأن يجعلوا الناشز أصلاً؟!.

لكن النقد الشكلى يستشرى : لا أحد يجاهد فى تمحيص ظاهرة ضياع التمييز والقصد إلى الإثارة. نحن لا نفرق بين الإثارة والفهم.

يتفاوت الشعر بعضه من بعض. بعض الشعراء أكثر احتفاء بالمقاومة والتمحيص، لكن زملاءهم أكثر قسوة. مثل الشعر احيانا كمثل عنكبوت عشش فى أمان، أو عجوز مستضعفة قد تصيح صيحة لا يعبأ بها أحد، مثله كمثل جمع يلتف حول جسم هامد، أو طير ينتقل بين الأسطح ثُم يختفى فى الفضاء .

ما أكثر الزحام الذى يولع به بعض الشعر. زحام يذكر بالضياع. لا أحد يهتم بعجزنا عن أن نحقق تصور شيء. نحن نتغنى بالإحباط والعائق والعالم الدفين الماكر الذى لا يقبل النور .

هل يصح للشعراء والنقاد أن يهملوا الحديث عن النمو العقلى وتعطله، هل يصح لنا أن نصور الظلام والتراجع أمناً. لا يتساءل كثير من الناس كيف استعصى علينا التفتح والأمل، والرغبة فى الخروج.

إننا الآن نتبارى فى تصوير الخذلان وتحيته والاستسلام له.هذه طقوس غيبة الوعي. كثر اهتمام الشعراء بحاجز أو حواجز لا يحسن تصويرها. لدينا ما يشبه شجرة غريبة تتدلى على سطح نافذة تخطف عنها الضوء.

بعض الشعراء بداهة يقاومون البؤس. ويلجئون إلى شيء من الأمن والبناء ـ لكن بعض الشعراء يتصورون مفاتيح تفتح الأبواب تغلق الأبواب مشنوقة فى السلاسل. يبحثون عن «بيت دون مفاتيح». هذه صورة لهو أو قتل. أو قهر مفضل. وقد استبد تصور القهر حتى صورت الحدود فى صورة الحاكم الغليظ .

وبدلا من التأمل وتصحيح الأفكار نتبارى فى تصور الشبهة وإزالة القيود وخلق كابوس من نوع جديد.

بعض الشعراء المعاصرين يدعون لأنفسهم شيئاً من بطولة أو توجيه أو حكمة أو تحسين. لكن زملاءهم ينكرون عليهم هذا كله، لنقل إن بعض الشعراء لا يغرهم سرف القول فى تخلخل القيم لكن زملاءهم يهيمون بعبارات فضفاضة كالسباب.

الشعراء قسمان: قسم لا يغره الكلام الكثير عن السلطة، وقسم ثان يريد أن يجعل السلطة مفتاح كل شيء السياسة والجنس والدين.. كل هذا عندهم سلطة. الأبواب والمفاتيح والتراب والعنكبوت سلطة. كذلك المجتمع، والبيوت التى نسكنها لنتخذها أمناً ومودة.

كيف شغل فريق من الشعراء المعاصرين بفكرة السلطة؟ كيف غذوا فكرة النفوس الهامدة التى لا تعرف شيئا عن كمال الإنسانية؟ كيف غاب عنا أن السرف فى إنكار السلطة يجعل معرفة الخير ناقصة؟ كيف لا نثقف عقولنا قبل أن نخوض فى الشعر؟ ذلك أن السلطة لها جذور فى الكائنات الحية، تحجم عن أمور طبيعية حفظاً لقوتها. لكن نفراً من الشعراء يدعون إلى الخضوع للطبيعة الدنيا، يستهويهم التعبير عن الاستمتاع المطلق.

لا يزال بعض الشعراء على العكس من ذلك يشقون فى معنى الاحترام، ويرون الحاجة الى التجمل والصول والحرية. لا يبالون بمن يتحدثون عن العلاقات السرية. لنقل إن الشعر المعاصر عالم واسع. بعض الشعراء يمجدون الحياة ويمجدون الشعر نفسه، يمجدون المقاومة والإكبار. لا يستسلمون ولا تغرهم فتنة التصغير .

الكلام فى الشعر المعاصر صعب وطويل. لدينا التعبير عن العرى والأحاسيس البدائية وإنكار الصقل والتهذيب. لدينا الدعوة إلى سلطان الطبيعة ولدينا الاعتراف بالحذف والضبط والاختيار. لدينا الاعتراف بمبدأ الثقافة لمواجهة السرف فى الاستسلام للطبيعة .

بعض الاتجاهات المعاصرة فى الشعر تثير الرعب. هناك أشياء تصنعنا دون أن ندرى، هناك فن زراعة الاتجاهات فى بيئة معينة.يجب علينا أن نخرج من النقد الشكلى إلى دراسة فن الاستجابات وتوجيهها، أن نحسب لهذا الفن بعض الحساب، لقد انتشر الكلام فى العرى والرماد والشذوذ وعوالم لا تضبطها ضوابط. لكنى احذرك أن تضع الشعر المعاصر فى سلة واحدة. أريد أن ادافع عن بعض النصوص انظر مترفقا إلى هذه القصيدة :

آه أيتها السيدة

كيف تقضين عمرك هذا الجميل

تحت حبل الغسيل

آه أيتها السيدة

كم أرى فى الصباح حبالك

بل كم أرى فى المساء حبالك

أنت الجميلة

أنت

يداك اليدان

صاعدتان وهابطتان

أبدا، تحت حبل الغسيل

آه أيتها السيدة

أى عمر سنقطعه تحت حبل الغسيل

أم ترانا سنقطع حبل الغسيل

آه أيتها السيدة

هذه قصيدة اذاعتها الثقافة الجديدة للشاعر سعدى يوسف (ديسمبر ١٩٩٣ ص ٣٦) .

إن حبل الغسيل يمكن أن يكون حبل التعاقد بين الفرد والمجتمع. هذا التعاقد المصقول بدليل الإشارة المتكررة إلى حبل الغسيل. يستطيع قارئ مشغول ببعض القضايا أن يزعم أن القصيدة لا تخلو من الإثارة. لكن القراءة عمل مرتاب. حبل الغسيل لا يمكن أن يختصر فى شىء واحد. من الممكن أن يحمل لونا من المغامرة العقلية. وبعبارة أخرى حبل الغسيل له ظاهر مناوئ وله باطن. حبل الغسيل إن أثار معنى الانتهاك أثار مع ذلك شيئاً يشبه الحرية وكسر السلطة. ذلك المفهوم الذى حير الشعراء المعاصرين .

لكن القصيدة لا تملى عليك شيئاً، تبدو أول النظر لاهية ثم تتسلل إليك منكرة هذا اللهو. حبل الغسيل لا ينقطع. هناك يدان دُرِّبتا تدريبا. لدينا حركتان مستمرتان متضادتان تعيشان معا فيما يشبه السلام. تدربت السيدة أو تدرب الناس على قبولهما.

هلى تشنق فى هذه الحبال أشياء. هل يرتاب الشاعر فى التعاقد المعمول به بين الناس. هل نعرف حقا ما أصاب الملابس التى تربطنا بأنفسنا وتربطنا بالآخرين؟ هل ثم اشتباه فى أمر حبل الغسيل، أمر السلطة والتحرير؟ هل الأنساق العامة عميقة الجذور تعتمد على العلاقات شبه الحميمة؟ المهم أن القصيدة لا تعالج فكرة السلطة علاجا خشنًا ولا تندفع نحو شيء. حتى الآهات فيها لا تحمل العنف والرفض الحاد .

يستطيع الشعر المعاصر إذن أن يقول ما يشاء، أن يتألم من فكرة السلطة، أن يعرض التداخلات غير المنظورة، أن يعترف بالمقاومة، وأن يتنزه عن المكابرات الصغيرة.

كنت أريد النقاد أن يقوموا بدور أكبر: أن يشجعوا الناس على بذل جهد أكثر خصبا فى تفهم الحياة التى نحياها، والحياة التى يحياها غيرنا من الناس. كنت أريد النقاد أن يقولوا لنا لقد كدنا نجهل أنفسنا .

وظيفة النقد يجب أن يعاد النظر فيها. إن التنكر غير المحدود للسلطة معناه تمجيد الحياة الآلية ونسيان الحياة التى يعطى فيها الإنسان جهده. يجب أن يتولى النقاد المشكلات التى تستوقف الشعراء بفهم أخصب. يجب أن يزرع النقاد فى أنفس الشعراء أن الفهم عسر لا يسر. لقد تجاوز بعض الشعر اليسر إلى ما دونه .

حجة الشعراء باطلة. الأصل فى الشعر أن يسيطر على الظروف، لا تسيطر الظروف عليه. استعبدتنا فكرة التسلط، ودافعنا الخطأ بخطأ أكثر فداحة. من واجب النقاد أن يدرسوا الإغراء والاستهلاك واليأس والاختلاط. من واجب الشعراء والنقاد أن يصوروا ازدحام الحاجات واختصامها وتناقضها. من واجب الجميع أن يصوروا الحاجة إلى تنظيم الدوافع وإعادة بنائها. من حقنا على أنفسنا أن نتبين كيف نشوه أفكارنا بالاسترخاء والملق والمجون واللعب بالنزاع. لكن هذه المقولات لا تقع فى قلب النقد الشكلى. لا يقع فى قلب النقد الشكلى أن التفكير عمل جماعى، وأن الفن يحتاج إلى شىء من الاستخذاء، وأن البصيرة تنطوى على ملاحظة النظام أو المقاومة، فهل نلوم الشعراء وحدهم ؟

كنت أظن من واجبنا أن ندرس الاستعمالات المتفاوتة للكلمات التى تحرك عقول الشعراء وغير الشعراء. الكلمات تطوى جدلاً يعز على بعض الناس استقصاؤه. لقد بدأ الشعر يجنى الثمرة المرة لإهمالنا مناقشة طرق تحصيلنا للكلمات. هذا التشبث الغريب بكلمة السلطة وما سواها عن الكلمات التى نتعاطاها. من حقنا أن نفرق بين استعمالات تلاحظ مطلب النمو واستعمالات لا تلاحظه.

هذه أزمة تثقيف بادية فى سخط غير محدود، وتراجع وشكوى ولعب تحت ستار الحرية والتجديد. يجب أن يظهر النقاد معالم العبودية المتنكرة القاسية البادية فى بعض نصوص الشعر. ليس التنكر للوزن والإيقاع إلا تحية لهذه العبودية على خلاف ما نظن. ساء فهم الحرية، الحرية توازن بين التجربة والنظام، بين الشوق والالتزام. والذين لا يطيقون الحرية يرضون بالأسر المتخفى يصلون للأسر وهم لا يشعرون.

أخشى أن يشجعنا بعض الشعراء على ما لا يحبون من غيبة الوعى وتجاهل أبعاد كثيرة لمواقفنا. يجب أن يتأمل الشعراء وغير الشعراء فى عطش لا رِىَّ له، وفقد لا يعدل به الشاعر شيئًا.

لننظر دون تنازع فى ولع بعض الشعراء بدقائق الأفعال الصغيرة. هل تخدم الوعى أم تحلىّ الضياع إن صح التعبير، هل يكون اهتمام بعض الشعراء بالوقائع من دون التأويل خيراً كله، ما مغزى أن يستهين الشعراء بمبدأ التوضيح فى بيئة حظها من النشاط الفعلى قليل.

إن للشعر قوانينه. هذا واضح ولكل قانون ثمن يدفع: انظر مثلا فى احتفاء بعض الشعراء بالتفصيلات غير ناظرين إلى المجموع. أليس هذا إغراء بتجاهل المجموع. ثم انظر إلى اهتمام الشعراء بكثرة المعطيات الحسية، كيف يخدم النهم واليأس.

إننا نقرأ الفن والحداثة. كل شيء يفيد من ناحية ويضر من ناحية، الحداثة تعنى عالمًا لا تماسك فيه. يؤلف بعض الشعراء عالمًا يتألف من التقطيع والشذرات. تستطيع أن تستمتع به وأن تسائله معًا. الحداثة فى الشعر تعنى أن كل شئ غائب.

هذا التباس حاد. لقد ارتبطت حداثة الشعر بالتكوين البصرى وعلاقات الظل والملمس الخارجى والذبذبات والومضات، هذه العناية بالملامسة والطبيعة الحسية التى تتلاعب بالفزع* توحى إليك أن معالم الإدراك التى تتجاوزها لا تخلو من فضول. بعض الشعراء يغالى فى طلب التهشم والتنافر ويكاد ينسى أن هذا خطأ فى الإدراك. لكن الشعراء قد يحذفون أبعادًا غير قليلة من أجل رفعة الرعشة والاضطراب واللمس والحركة الزائفة. أليس من حقنا أن نقول لهم إن هذا هجاء للوعى؟

إننا ننحنى أمام تجارب صعبة لم نألفها ونحتاج فى الوقت نفسه إلى السؤال، السؤال النابع من مسئوليتنا نحو قضية وعى أصح وأكمل. إننا لا ننكر العوائق ولكننا لا نعبدها. إننا نلتمس أولا تحقق ذواتنا لا تكريم العوائق.

من حق الشعر والنقد أن يناقش مقدار ما نحذف، وما نحتاج إلى إضافته. إن حرية الشعر لا تتم دون الإثراء. إن الدعوة إلى الحداثة يجب أن تقدر الخسارة وثمن الإشباع.

يجب أن نكون صرحاء فنحن لا نأبه كثيرًا بملاحظة تكاليف الاختيار. لقد أصبح النفى الحاد علامة الحرية. قد تكون حرية الشعراء خصامًا سطحيًا وقد تكون خصامًا ناضجًا. إن نضج الحداثة أو الحرية لا يستغنى عن ملاحظة الأطراف المتباينة.

بعض الشعراء يقررون ما يشاءون تقريرًا حادًا. لقد نسينا أن الأفكار حوار، وأن الحداثة ليست بمعزل عن الجمع بين علاقات متعددة. الحداثة تساؤل. التساؤل الثرى لب الحرية.

إذا كان لكل شاعر قضاياه، فالقضايا لا تتصور إلا فى إطار حركات متناوشة. لقد استحال الشعر أحيانًا إلى بساطة وتعصب. نسينا أن الحداثة أو الحرية من حقها أن تلاحظ التنافس بين وجهات النظر على نحو ما تلاحظ التعاون. الحرية ليست أمواجًا لا يحتويها بحر ولا شاطئ.

النزوة الشخصية ليست فنًا ولا فكرًا. يجب أن نتصور الحداثة فى إطار حاجاتنا وثقافتنا. الشعور بالمسئولية ليس مجرد فضيلة أخلاقية!

إن العثرات ينبغى أن تفهم فهمًا مستقيمًا. لا تعلو حتى تصبح قانونا، ولا تهبط حتى تكون شذوذا يحارب فى غير هوادة.

حرية الشعر أو حداثته أساسها شيء من التسامح، لكن التسامح ليس نظرة مسترخية مهملة.

يجب أن يناوش الشعراء والنقاد تصوراتنا واختياراتنا، مناوشة حذرة. إذا كان الشعر محتاجًا إلى التعاطف فهو محتاج أيضًا إلى الإشفاق. لا أفهم أن يكون الشعر والنقد بمعزل عن الاكتراث بهموم أجيال وثقافتها.

الشعر يحتاج إلى المودة، لكن المودة كاشفة والريب بناء. دعنا نطمئن إلى أن الشعراء قسمان: أحدهما يفهم الحرية فى ضوء الإضافة والبناء، والثانى يوشك أن يقتصر على الثغرة أو الاختلاف والمناوأة.

هم الشعر أن يلاحظ كيف تضيق الآفاق وكيف تتسع، كيف نغضب ونكبح الغضب، كيف ننسى وكيف نتذكر. هم الشعر والنقد أن يميز بين ما هو مثمر وما هو نزوة. إن اللعب بالكراهة والعزلة يجب أن يُحرر، فالخصام وسيلة للبناء، والاختلاف خطوة نحو التوافق، والتوافق أكبر من أن يستخزى من شاعر أو ناقد.

لكن الشعراء تستهويهم أحيانًا أنظمة النقد المغلقة، جعلوا شعرهم حرفة كالحرفة التى يصطنعها بعض النقاد. من حقنا فى تناول الشعر المعاصر أن نتبين أطرافًا من الجدل الحيّ وأطرافًا من الجدل الخشن. يجب أن تكون القراءة بابًا للتبصر فى واقعنا الفكرى.

يختصم الشعر المعاصر بعضه مع بعض اختصامًا.

انظر إلى هذه الكلمات التى قالها **وليد منير**:

من يتذكر الآن المدى
دفق المياه على الصخور
تشابك الأغصان فى فوضى الرياح؟

هذه مساءلة شاعر لغيره من الشعراء. هذا لون من إنكار المدى الذى ذهب إليه بعض الشعراء. الشعر أكثر انفساحًا. بعض الشعر بعبارة واضحة ينسى البشر البشر من خلال الصخور والأغصان والرياح. لكن هذا الشعر يلقى من الشعراء ويلا كثيرًا. لنقل إن بعض الشعر المعاصر أوضح انتماء لماضى الشعر وما صنع **صلاح وحجازى**.

الشعر المعاصر إذن قد يقبل على الحياة والسذاجة ونقاء القلب. لكن بعض الشعر يشبه:

حجرا تدحرج من جبال اليأس

من الممكن أن نستمتع بهذا الحجر إذا فهمنا عنه. الشعر المعاصر عالم متضارب يحتاج إلى الدربة وسعة الأفق، يجب ألا تستبد بنا الكراهية ولا المحبة. لكن قدرا من المحبة يضيء السبيل دائمًا. لقد عمدت ما استطعت إلى البحث عن إطار الثقافة الواسع من أجل كشف الجدل الذى يقوم بين الأطراف. النص متفتح بطبيعته يلفتك إلى نفسه ويغريك بتجاوزه . ليس تجاوزه إلا بيانا أصليا لأهميته. القصيدة تضع يدها بطريقة ما على شيء يهم ثقافتنا. ثقافتنا هى حاجاتنا العقلية والروحية. نحن والرسالة. لا تستبين قوة النص إلا من خلال قدرته على تحريك الذاكرة الجماعية. النص بعبارة واضحة منفصل متميز من ناحية، موصول مثير من ناحية، موصول بأعماقنا وتاريخنا ولغتنا .

من حقنا أن نسائل البساطة وأن نجعلها استخلاصا نقيا لتركيب ثرى. من حقنا أن نرسى دعائم المتعة. لا تنفصل هذه الدعائم عن ذاكرتنا، واشتغالنا بالجد من الأمر. تأويل القصيدة يهتم بإبراز موجة فى سطح البحر.

لكن الشعر المعاصر رغم كل هذا الشطط يملك قدرات غير قليلة، ويناوش بعضه بعضا مناوشات كثيرة. هل استأذن القارئ فى أن أروى له هذه القطعة :

هل أروع
من أن تملك عينين
تطلان
على خارطة الكون
عبر زجاج النظارات الطبية
وعلى خارطتى
عبر النظرات العجلى
وهشيم الكلمات الخجلى
وسيول حنان ؟

(سعدية مفرح ـ ديوان تغيب فأسرج خيل ظنونى ص ٣٥) .

هذه كلمات عذبة تطاول وتناوئ كلمات أخرى خشنة مهتاجة جريئة مغلوبة. هذه كلمات فتاة إلى فتيات أخريات وفتيان آخرين من صناع الشعر. أعلم أن الشعر أنماط. وأن المقارنة مفسدة، وأن الحياة العضوية تنهش أجساد شعر كثير وعقول شعراء كثيرين. أليس من حق المرء أن يختار شيئا فى عصر يتباهى فيه كل امرئ بأنه صانع الحياة، أوتى ما لم يؤت الأولون. ألا ترى فى كلمات سعدية جمال توقُّر المرأة التى تؤثر نظرات عجلى وكلمات خجلى وفيضا صامتا من الحنان، ألا ترى كلمة الحنان قد أخذت مكانها دون كلمات أخرى أكثر من الجرح والتجريح والمباهاة؟ ألا يمكن أن نحيى مثل هذا الشعر دون خوف ولا تردد؟ ليقل من شاء ما شاء فى حظ الحداثة والجور ونهش الحياء. لنقل نحن أيضا هذه ترانيم التدلل والعزة وغض البصر والحذف والعطاء الجم التلقائى الذى يوسع المودة والفتنة ويجعلهما حناناً. ألا ترى قوة النظارات الطبية التى تفحص الكون ليتضح كل شيء غامض يصيبها قدر من الحياء والاستخزاء؟ ألا ترى (خارطة) امرأة مجملة أروع من خارطة الكون. إن الناس يحدقون ويستعينون على أبصارهم بما يشحذها ويوسع آمادها فلا يذوقون من خلال هذا روح امرأة، ولا يقيمون من خلال التأمل الذى استعان بجرأة النظارات الطبية وزنا لما دونها من نظرات إنسان يكتفى بالومضة والخجل والحنان. هل نقمت الشاعرة على الناس طرق نظرهم إلى الكون؟ هل دعت فى تواضع وريب وخجل إلى تصحيح النظر إلى الكون؟ هل دعت إلى غض البصر عن الكون حتى يكون أجمل وأنقى وأعمق حضورا فى النفس؟ هل أحيت الشاعرة تراثا عريضا عريقا من الحياء المدفون فى الأعماق؟ هل استطاعت أن ترمى نظرتنا إلى الكون بالقسوة والانفصال والرغبة فى الإخضاع أو السيادة؟ أما أنا فليس من حقى أن أكتم الإعجاب بهذا اللون من التناول تحجم فيه الشاعرة وتقبل، تعتز وتخفض عزتها. تجملُ أنوثتها بالفهم والتفلسف وتتهم الرجل والشعر اتهاما لعل الناس يفيقون. أجمل الحرية ما كان إضافة لاخدشاً، ما كان حياء لاتبرّجا، ما كان ذكاء لا تعففا عن الذكاء والتأمل. لست أرضى لنفسى أن أتجاهل حظ هذه الكلمات من العمق. العمق حياء وخجل ونوع من العجلة. الدقة الفاحصة إذن أسيء فهمها إساءة وسط ضياع الحنان. كيف السبيل إلى فهم دون أن يغمرك الحنان،

دون أن تسرف فى استعمال العينين؟ اقتصت الشاعرة من العينين والامتلاك وفكرة الإطلال ذاتها. الروعة أن تتحلل من قوة الجسد الضارية من خلال «النظارات الطبية». الروعة بحث عن إيقاع يرسمه الخجل والمضى. إيقاع لا يفتنه إلا الحنان. والحنان سيول لا إيقاع. فرط الاهتمام بالإيقاع يؤدى إلى فهم آخر لا تجنده هذه الكلمات. هل العمق هشيم حى وسيول؟ هل الروح القديمة التى نتعفف عنها الآن جديرة بفهم آخر حديث لا يخلو من دقة العاجل والعابر والخجول؟ هل تنكرنا للبساطة التى تمتلئ بالوجوه من أجل أن نسرف فى إثبات شىء بطريقة أدل على الفقد؟ هل حيل بيننا وبين أن نكون بشرا أسوياء نقدِّر إعجاب الآخرين بنا اذا لم يفكروا فى امتلاكنا؟ أليس القاع العضوى «المقدس»؟ ظلاما أى ظلام لقد أنسى بعض الشعراء والشاعرات حظ الحيوان من التلطف والعلو على نفسه فى لحظات الضرورة والدعاء. الأنوثة عند سعدية ظرف وفهم وعلو وثقة وبناء.

الشعر المعاصر إذن يخاصم بعضه بعضاً لا تيأس .

الهوامش :

* ربما كان شىء من هذا ما تلاقى بعض تراثنا الشعرى الذى أعجب عبدالقاهر والبلغاء من بعده. يذكرنى الإعجاب بالرعشة والومضة والذبذبة بقول الشاعر القديم :

والشمس كالمرآة فى كف الأشل

وقول ابن المعتز :

وكأن البرق مصحف قار

فانفتاحا مرة وانقباضا

وقول الشاعر :

كأن فى غدرانها.

حواجبا ظلت تمط

وجدير بالتذكُّر هنا أن أستاذنا أمين الخولى كان يكر بالهجوم على هذه النماذج وما يجرى مجراها. لعله كان يصدر فى ذلك عن روح المهموم بنهضة الجماعة. إن مواقف الشعراء تنم عن علاقتهم بالوجدان العام الذى ملأ عقول الرواد.

لكننا الآن نجد متسعامن تذكر النماذج القديمة فى الشعر الفصحيح والشعر الذى يكتب بالعامية. كانت العامية مسرحا لتوكيد الحاسة الجماعية، وهى الآن تسخر لارتعاش مصباح، واتساع الظل، وانكماش الخيال كذبذبات وومضات بصرية. (راجع الأستاذ جمال القصاص فى تعليقه المفيد على قصيدة عامية ص ٢٧ ـ مجلة الثقافة الجديدة مايو ١٩٩٥) .

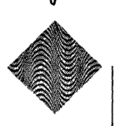
فى الكلام بهجة بضياع الثبات أو إشادة قوية بالتغير الحسى المرتعش :

الظل يكبر / والخيال يضمر / والعين سيف ...

الجسم شاهد قبر / بين الشمس والشعاع / الظل يكبر / والخيال يذوب . المرآة هى المرآة .

قد تعجبنا طريقة الإدراك أولا، ولا نلبث أن نفكر بعد قليل فى مغزى الولع بها .

سعدى يوسف



AMERICA, AMERICA!

- ١ -

يا ربِّ، احفظْ أميركا

موطني، موطني اللذيذ....

God save America

My home, sweet home

الجنرال الفرنسى، الذى رفع الراية مثلثة الألوان

على «نقرة السلمان» حيث كنتُ سجينًا، قبل ثلاثين عامًا...

فى منتصف الاستدارة تلك

التى قصمت ظهر الجيش العراقى،

الجنرال الذى يحب نبيذ سانت إميليون

سمَّى «نقرة السلمان» حصنًا...

الجنرالون لا يعرفون من أديم الأرض سوى بُعدين:

ما نتأ، حصنٌ

وما انبسط، ساحةٌ

يالجهل الجنرال!

لكن «ليبراسيون» كانت أعرف بالتضاريس

فالفتى العراقى الذى احتلّ صفحتها الأولى

كان متفحمًا وراء مقود الشاحنة

على طريق الكويت - صفوان

بينما أجهزة التليفزيون: غنيمةُ المهزوم وهُويّته

كانت سليمة فى الشاحنة، كأنها فى واجهة مخزن

بشارع ريفولى.

القنبلة النيترونية ذكية جدًا

إنها تميِّز بين «هو» و«هُويّة»

- ٢ -

يا ربِّ، احفظْ أميركا

موطنى، موطني اللذيذ....

God save America

My home, sweet home

Blues

كم سامشى إلى ساكرمانتو

كم سامشى إلى ساكرمانتو

كم سامشى لأبلغ بيتى

كم سامشى لأبلغ بنتى

كم سامشى إلى ساكرمانتو!

منذ يومين، لم يَسْرِ فى النهر مركبْ

منذ يومين يومين يومينِ

يا عسلى، كيف أركبْ؟

إننى أعرف النهر

لكنْ، ولكنْ، ولكنْ، ومن قبل يومينِ

لم يسر فى النهر مركب

لا. لَ. لا. لا. لَ. لا

لا. لَ. لا. لا. لَ. لا

الغريب يخاف

لا تخف يا جوادى

لا تخف من ذئاب البوادى

لا تخف فالبلاد بلادى

لا. لَ. لا. لا. لَ. لا

لا. لَ. لا. لا. لَ. لا

الغريب يخاف

-٣٠-

يا ربِّ، احفظْ أميركا

موطني، موطني اللذيذ....

God save America

My home, sweet home

أنا أيضًا أحبُّ الجينز والجاز وجزيرة الكنز

وببغاء جون سيلفر ونوافذ نيو أورليانز

أحب مارك توين ومراكب المسسبي وكلاب

جاك لندن أحب لحية والت ويتمان وكتيبة

إبراهام لنكولن أحب حقول القمح والذُّرة

ورائحة التبغ الفيرجيني لكن لستُ بأمريكي

أيكفي أنني لست بأمريكي حتى يعيدني طيار

الفانتوم إلى العصر الحجري؟

Back to stone - age!

لا البترولَ أريدُ ولا «أميركا» لا الفيل أريد

ولا الحمار اتركْ لي أيها الطيار بيتي المسقوف

بالسعف وقنطرة الجذوع لا أريد البوابة

الذهبية ولا ناطحات السحاب أريد القرية

لا نيويورك لماذا جئتني من صحراء نيفادا

أيها الجندي المسلّح حتى الأسنان؟ لماذا

جئتَ إلى البصرة البعيدة حيث السمك

يبلغ عتبات البيوت؟ الخنازير لا ترعى

هنا لدىَّ فقط تلك الجواميس تمضغ
كسلى نيلوفرَ الماء اتركنى أيها الجندى
اتركْ لى كوخ القَصب الطافى وحربة
الصياد اتركْ لى طيورى المهاجرة وخضرة
الريش خذْ طيور الحديد المزمجرة
وصواريخ توما هوك لست الخصيمَ
أنا المخوِّض حتى ركبتى فى مناقع الرزّ
اتركنى ولعنتى
لا أريد قيامتك.

- ٤ -

يا ربُّ، احفظْ أميركا
موطنى، موطنى اللذيذ....
God save America
My home, sweet home

أميركا!
لنستبدلْ هداياك
خذى سجائرك المهرَّبة
واعطينا البطاطا
خذى مسدس جيمس بوند الذهب
واعطينا كركرة مارلْين مونرو.
خذى حقنة المخدِّر المرمية تحت شجرة

واعطينا زجاجة المصل.
خذى خرائط السجون النموذجية
واعطينا بيوت القرى.
خذى كتب مبشّريك
واعطينا ورقًا للقصائد التى تهجوكِ
خذى ما لا تملكين
واعطينا ما نملك.
خذى أشرطة البيرق
واعطينا النجوم.
خذى اللحية الأفغانية
واعطينا «لحية والت ويتمان الملأى بالفراشات».
خذى صدام حسين
وأعطينا إبراهام لنكولن!
أو لا تعطينا أحدًا.

- ٥ -

الآن
أنا أنظر عبر الشرفة
عبر سماء الصيف، الصيف الصيفىّ،
دمشق تدور، مدوِّخةً، بين هوائيات التلفزيون
ثم تغور، عميقًا، فى حَجَر الأسوار
وفى الأبراج

وفى أرابيسك العاجِ،

تغور، بعيدًا، عن «ركن الدين»،

وتغيب عن الشرفةِ...

....

....

....

والآن

أتذكر أشجارًا،

نخلةً مسجدنا فى البصرة، فى أقصى البصرةِ:

منقار الطير

وأسرارَ الطفل

ومائدةَ الصيفَ.

النخلةُ أذكرها

أتلمَّسها، وأكونُ بها، حين هوت سوداءَ بلا سعَفِ.

حين هوت قنطرةً من نَحْتِ البرقِ.

وأذكرُ فحلَ التوت

يومَ تهاوى، يتقصَّفُ، مذبوحًا تحت الفأسِ...

ليمتلئ الجدولُ أوراقًا

وطيورًا

وملائكةً

ودمًا أخضرَ...

أذكر كيف اسّاقَطَ زهْرُ الرمان على الأرصفةِ

(الطلاب يقودن تظاهرةَ العمالِ)

....

....

....

الأشجارُ تموت

مهدّمةً

دائخةً

لا واقفةً

الأشجارُ تموت.

- ٦ -

يا ربُّ، احفظْ أميركا

موطني، موطني اللذيذ....

God save America

My home, sweet home

لكنا، لسنا أسرى، يا أمريكا

وجنودك ليسوا جندَ الله...

نحن، الفقراءَ، لنا أرض الآلهة الغرقى

آلهةُ الثيران

آلهة النيران

آلهة الأحزان المجبولة صلصالاً ودمًا فى أغنية

نحن، الفقراءَ، لنا ربُّ الفقراء

الطالعُ من أضلاع الفلاحين

الجائعُ

والناصعُ

والرافعُ كلَّ جبين...

نحن الموتى، يا أميركا

فلتأتِ جنودُك!

من يقتلْ ميْتًا يبعثْهُ...

ونحن الغرقى يا سيدتي

نحن الغرقى

فليأتِ المـاء...

دمشق ٢٠/ ٨/ ١٩٩٥



مصطفى أبو النصر*

«عطش لَيْلِى»



(أنت - بطبيعة الحال - تريدنى أن اقص عليك الحكاية من اولها. من الممكن ان افعل ذلك، ولكنك تبدو متعجلاً، لهذا، فسأحاول أن أذكر لك بعض الوقائع - فى إيجاز - حتى لا اضيع وقتك فيما لا جدوى منه).

لما رأيت نفسى متسكعًا فى جميع الشوارع والحارات، أهيم على وجهى كالكلب الضال، قلت: إنه لا يجوز ان اظل هكذا مدى الحياة، وما كنت أتطلع إليه قد تبدد، فحتى القراءات التى حشوت بها رأسى - وكنت أعول عليها الكثير - لم تعد تنفع فى شىء إطلاقًا، وصرت ومن لم يقرأ حرفًا واحدًا، سواء بسواء. فى الواقع، ما كنت أتطلع إليه لم يكن واضحًا فى رأسى تمامًا، كانت مجرد أفكار مشوشة، ولعل السبب، هو تلك الوحدة التى كنت أعانى منها. إننى بصراحة إنسان وحيد، وحيد بدرجة لا يمكن تصورها، ولأننى لا أريد أن أشرح لك حالتى بالتفصيل، فأنا مضطر أن أدعك تتخيل مدى ما يمكن أن يعانيه إنسان وحيد. إذن ما العمل؟ هل أنطوى على نفسى وأقبل هذا الوضع، أم كان علىَّ أن أغيره؟ جاءتنى فكرة بسيطة جدًا، وربما كانت غير مألوفة. ولكن ما الذى كان فى مقدورى أن أفعله غير ذلكَ؟ ما إنْ استقرت الفكرة فى رأسى، حتى توقفت عن السير . هذا ما عولت عليه: صوبت النظر لمن يمشون أمامى، ورحت أحملق فى عيونهم. التقت عيناى بأكثر من واحد، كان كل منهم يمضى إلى حال سبيله، دون أن يعيرنى أدنى اهتمام . تسألنى، ماذا كان غرضى من ذلك؟ لم يكن لى غرض محدد، ولكن الفكرة التى ومضت فى ذهنى هى ماذا لو استطعت أن أعقد صداقة مع أى مخلوق، صداقة

(*) هذه هى القصة الأخيرة التى تلقيناها من الأديب الرقيق مصطفى أبو النصر ، قبل أن توافيه المنية يوم ١١/١٩. نسأل الله له الرحمة الواسعة ، ولأسرته ومحبيه جميل الصبر .

«التحرير»

بريئة، لا غرض من ورائها؟ وهكذا قُدّر أن أظل متمسكا بفكرتى إلى أن التقت عيناى بعينيها. ربما كانت جميلة، وربما كانت ذات جاذبية خاصة، ولكن هذا ما حدث . ماذنبى أنا فى ذلك؟ فعلاً، أنا نظرت إليها فى الأول، كانت مجرد نظرة، وكانت تستطيع أن تشيح بوجهها عنى لو أرادت، وفى هذه الحالة، ما كنت أستطيع أن أفعل شيئًا، ولكنها لم تفعل، تعمدت أن تطيل إلىّ النظر، بل لقد رأيت على وجهها دعوة صريحة. ماذا تظن بى؟ هل أنا مجرد من الشعور، متبلد الإحساس، أم بلغت بى الوقاحة، ألا ألبى دعوة امرأة على قدر من الجمال والجاذبية؟

(الأسباب كثيرة ومتنوعة، وتستطيع أن تدركها بذكائك. لا أريد أن أسهب وأغرقك فى الوصف، فذلك يخرج عن مجال اهتمامك، فأنت لا تريد إلاّ وقائع صلبة، لا يمكن كسرها، وهذا ما سوف أذكره. ولتتأكد من أننى صادق فيما أقوله. ولماذا أكذب؟ ثم ما الذى سأجنيه فى النهاية؟ لقد وقعت الفأس فى الرأس، ولا حيلة لى.)

على أية حال، رأيت أنه من الملائم - فى هذه اللحظة - أن أبدو وكأننى أحد الأمراء السابقين، ولم يكن ذلك - بالطبع - ميسورًا، ولا أنا ممن يمتلكون القدرة على التظاهر، ولكن ما رأيك؟ لقد اصطادت الصنارة السمكة، على الرغم من أن الصنانير كانت كثيرة، والكل يتهافت على صيد سمين. تبع ذلك مناورات كثيرة، فأخذت نفسى بالجزم والإصرار وقلت: أنت شاب، ألا يكفى هذا؟ فى الواقع كان يكفى وزيادة. وحين استطعت أن أقترب، كانت الطرق ممهدة، فلم أجد أية صعوبة فى الولوج إلى المحراب.

(ماذا؟ هل أتكلم بطريقة لا تعجبك، أم أن ما أقوله خارج عن الموضوع؟ ربما. سأدخل فى الموضوع مباشرة.).

كانت الغرفة التى على السطح، أنت تعرفها طبعًا، لقد عاينتها. مجرد غرفة صغيرة، ذات شباك واحد يطل على خرابة تأوى إليها فى الليل القطط والكلاب. وعلى الرغم من أن هذا المنظر لم يكن مما يمتع، إلاّ أننى كنت أجد فيه السلوى. كنت أنظر إلى ذلك كله، بعين باردة، باردة تمامًا. الكلاب هى الكلاب، والقطط هى القطط، ولا شىء سوى ذلك. وربما كانت وحدتى، أو أى دافع آخر لا أدريه، ماجعل من مثل هذه المواقف، متعة لا حدود لها. هذا ما كان من أمرى، أمّا بالنسبة لها، فأنا لا أستطيع أن أفهم - حتى الآن - ما حدث بالضبط، فى تلك الليلة المعهودة. كنت أطل من الشباك، وكانت البيوت التى تواجهنى، قد أغلقت شبابيكها، لمجرد أن تحجب عنىَ - أنا بالذات - الرؤية. ولكن هذا لم يعد يعنينى، فقد كنت أشعر بالامتلاء. كان الكنز قد كشف لى عن مكانه، وصرت أعب منه ما أشاء من جواهر مكنونة، كلّما سنحت الفرصة، أو بالأحرى كلما رغب صاحب الكنز فى ذلك كانت لحظات مسروقة من الزمن، يحدث - فى أثنائها - انجذاب من كلا القطبين أحدهما نحو الآخر، دون أن يكون لهما إرادة فعلية فى ذلك . فى هذه الليلة التى علا فيها النباح والمواء، كنت أشعر بأن ثمة شيئًا ما سيقع، حدس داخلى، جعلنى أتلفت قلقًا، حتى كانت تلك اللحظة التى لمحت شبحها يقترب . كانت الخطة الموضوعة قد بدأت تأخذ مسارها الطبيعى، أو قل المقدّر. من جهتى لم أكن أستطيع إلاّ أن أنتظر، أنتظر فقط، لأن ما حدث بعد ذلك، لم يكن قد حدث بعد، وما كان لى أن أعلم عنه شيئًا.

(لماذا تنظر إلىّ هكذا؟ هل تريد أن تستوضح بعض النقاط، أم أن ما أقوله يبدو غير مفهوم؟)

فى البداية، كانت الإشارة من يدى، فضلاً عن نظرات عينى، لا تعنى إلاّ اللحظة العابرة، غير أن ما حدث - تعلم طبعًا - كان عكس ذلك تمامًا.

(الآن ، وأنا أقص عليك، أرى أنه من المستحسن، ألاّ أستغرق فى تفاصيل، ربما لا يكون لها ضرورة. سأترك ذلك لحصافتك وحُسن تقديرك للأمور.).

ما كان لى أن أفعل غير الذى فعلت. كان التفاهم بيننا تامًا، وإلاّ فما معنى أن تأتى بقدميهاإلىّ؟ هل كنت أحلم فى نومى، أم أن ما رأيته كان من قبيل أحلام اليقظة؟ لقد شككت فى حقيقة الواقفة أمامى، فبدأت أقترب منها - فى حذر - كما أقترب من طيف يتمثل أمامى فى سواد الليل البهيم. ولكن الحقيقة المجردة كانت أوضح من أن تنكرها العين. كانت تقف أمامى بكيانها كله، واقع لا يمكن الشك فيه، ومع ذلك اقتربت لألمسها، لأتأكد، لأوقن بأنها قد صارت - فعلاً - مِلْك يدى. ندت عنها ضحكة كخرير الماء، ردتنى إلى وعيى، ولكنها راحت تلاطفنى وتلاعبنى، وكان شعرها الأسود الناعم، ينسدل على ظهرها كحية تتلوى. كان ذلك بالنسبة إلى غير محتمل، أو ربما كنت أعانى من.. ماذا؟ هل أنزلق إلى وصفها؟ لا أريد ذلك، فقد انتهى الأمر كله ، وأنت تعرف باقى التفاصيل.

حينما احتوتنا القوقعة، كان من الممكن أن يسرد كل منا حياته للآخر، إنْ صدقًا وإنْ كذبًا. من ناحيتى، رأيت أنه لا يجوز لى أن أفتح صدرى لتطلع على مكنون ذاتى حقًا - منذ لحظات - كنا جسدًا واحدًا، جسدًا متلاحمًا ، انصهرت فيه المشاعر والأحاسيس. نسى كل منا نفسه، فعشنا زمنًا بدا وكأنه خارج عن نطاق الوجود، وصارت الدنيا وما فيها عدمًا لا نعلم عنه شيئًا. ولكن بعد أن انتهى كل شىء ، بدا الوقت ثقيلاً مترهلاً، وصارت اللحظة دهرًا كاملاً.

(أنت معى طبعًا، فى أن ذلك لا يدخل فى الموضوع، ثم ما فائدته الآن؟).

الذى حدث بعد ذلك، هو أن الكلام قد سرقنا. أذكر - الآن - أن ما دار بيننا من حديث، كان مجرد حديث عادى، ذكرت لى نُتفًا من حياتها ولم أكن فى حاجة إلى سماع ما تقول، كنت فقط أتظاهر بالسماع، لأن عقلى كان شاردًا فى حكاية أخرى. حين ذكرت - فى سقطة لسان - أن لها زوجًا، استدركت بسرعة قائلة كان لها زوج نظرت إلىّ فى فتور، وأرخت جفنيها وهى تسألنى، إن كنت أصدق أو لا أصدق. فى هذه اللحظة، استولى علىّ إحساس غريب . وبدأ القلق يساورنى. لم يكن شىء فى يدى، ولا كنت أستطيع أن أجزم، ولكن شعورًا داخليًا أخذ يتنامى فى أعماقى، حتى لم أعد أعى ما تقول. تركت السؤال معلقًا ، لم ألح، وما الذى كان يعنينى من الأمر كله؟ حدث ما وقع بيننا فى بساطة شديدة، حتى خُيِّل إلىّ أن ما ذكرته لم يكن إلاّ من قبيل الخيال الجامح، أو محاولة لاستثارة عواطف لا ضرورة لها.

(أظن، أن ما قلته يكفى، فأنت تعرف ما حدث بعد ذلك . ليكن ، لماذا تصر على أن أذكر اللقاء إنه ليس لقاءً بالمعنى المفهوم، لأن اللقاء لا يكون إلاّ باتفاق، وبموعد سابق. هذا ما لم يحدث. هل يمكن أن تسميه لقاء؟ على أية حال، لن نختلف على المسميات، لأنها مجرد تقاليد لغوية ألفناها، ودرجنا عليها دون أن نعى معناها الصحيح.

(أنت مندهش طبعًا، ومع ذلك فقد رأت الكتب، وسألتنى إنْ كنت أنا صاحبها، أم أننى وجدتها هكذا؟. أنا صاحبها، ولقد قرأتها، ولكن ما فائدة ذلك الآن؟ كل ما أفدته منها هو تلك الحذلقة فى تحديد معنى اللقاء. ولكن لندع ذلك الآن.)

كانت المفاجأة غير متوقعة، وهى فى الوقت نفسه غير معقولة. كيف استطاع أن يعرف؟ من المؤكد أن تاريخًا طويلاً قد اندثر،قبل أن يستطيع رؤية الحقيقة ماثلة أمامه. لقد عمينا عن العيون التى كانت تترصدنا. وفى البداية، عند المواجهة، كان الأمر غير مفهوم، ولقد حاولت أن أعبر العقبة، ولكنى لم أستطع، فوقفت مذهولاً عند الحد الفاصل بين التقدم والإحجام. حاولت أن أستوضح منها فى ومضة إلاّ أنها كانت بعيدة، وربما لم تكن موجودة أصلاً، لقد اختفت، أو توارت وراء شىء ما، ما الذى كان يمكن أن أفعله فى هذه اللحظة؟ أى تعقل كان مستبعدًا، لأنه لم يكن فى مقدورى حتى أن أصدق. هل يدعى كذبًا، أم أنها الحقيقة؟ لو أن الموقف تجمد عند هذا الحد، لهان الأمر، ولكنه استطال، حتى لم يعد فى قدرة إنسان - أيًا كان - أن يكبت مشاعره. فما بالك بى، أو به أيضًا؟ لم تعد للكتب المرصوصة فائدة. لم تمدنى فى الماضى بما أريد، فهل تفعل الآن؟ بقدمه ركلها، لأنها كانت الحاجز بينى وبينه انطلقت منى صرخة، على أثرها، ارتدت قدمه وكأنه قد ارتكب جُرْمًا . ظننت أنها الشعرة التى ربما لا تنقطع بيننا: هل يشعر بمدى فداحة ما فعل، أو ما سوف يفعل؟ يبدو أننى كنت مخدوعًا، وكان تقديرى خاطئًا. إذ ما أن تراجع خطوة، إلاّ لينقض خطوتين أو ثلاثًا. وعندئذ، تبددت جميع الأوهام، وصارت الحقيقة ماثلة أمامى. لا مفرّ من الدفاع، حتى ولو كان مجرد دفاع شكلى، ومحاولة لإثبات وجود، لم يعد له - فى الواقع - أى وجود. النتيجة كانت معروفة ، أو هى مقررة من قبل.

كانت قد سيطرت علىّ لحظة مكابرة. غرور قوة وهمية. حاولت أن أقف على أرض ثابتة، غير أن فشلى كان مؤكدًا، فرحت أتوارى، كما لو أننى عورة يجب أن تختفى عن الأنظار. ما الذى بقى لى بعد ذلك؟ لماذا لا يحمل خطيئته ويرحل؟ كنت واهمًا، فالقطة العمياء، ظهرت فجاة، كانت تتربص فى مكمنها ، ثم ظهرت فجاة. فتحت عينيها عن آخرهما. صارت مبصرة، وبمخالبها أرادت أن تخمش وجهه، إلا أنه كان أسرع حين حسم الموقف بدوى الطلقات. كان نصف المأساة قد انتهى أمره، أما النصف الآخر ، فقد ظل جاثمًا حيث هو، يتحين فرصة للخلاص. حدث ذلك كله أمامى ، فى أقل من لمح البصر، وكانت الصورة قد تلطخت بالدماء، وصارت الأشياء من حولى حمراء قانية، يشوبها سواد معتم. هل بقيت على هذه الحال فترة طويلة، أم خُيلّ إلىّ؟ لا أستطيع أن أجزم بشىء . كانت الأرض قد انخسفت بى، ومن خلال رؤية غائمة، رأيت تلك الحشود المتراكبة، وقد أخذت تفد تباعًا..

(لا أظنك فى حاجة إلى سماع شىء آخر منى. لقد قلت ما فيه الكفاية. أم ترى، ستطلب منى أن أقص عليك الحكاية - مرة أخرى - من أولها؟).

مراد وهبة

أزمة مشروع

حررت مقالاً لـ «إبداع» [أكتوبر ١٩٩٥] بعنوان «رؤيتى لـ عبدالرحمن بدوى». وفى الشهر التالى [نوفمبر ١٩٩٥] نشر الصديق العزيز الأستاذ محمود العالم نقداً للأفكار الواردة فى مقالى بعنوان «عبدالرحمن بدوى... ذلك المجهول» ومزية نقده أنه إثراء للحوار الفلسفى.

يبدأ مقاله بمناقشة السؤال الذى طرحته فى نهاية مقالى وهو على النحو الآتى:

لماذا توقف كل من بدوى وهيدجر عن استكمال بنائه الفلسفى؟

وكان جوابى على هيئة سؤال:

هل السبب فى الأساس

واكتفيت بطرح هذا السؤال من غير جواب، وقد ارتأى الأستاذ محمود العالم ان جواب هذا السؤال وارد فى مقالى على النحو الآتى:

«ولكن بعد انتحار هتلر لم يستكمل كل منهما (يقصد هيدجر وبدوى) مذهبه الفلسفى. وعلى هذا فالأساس الذى توقف بسببه كل من بدوى وهيدجر عن استكمال كل منهما لبنائه الفلسفى ـ فى رأى د. مراد ـ هو انتحار هتلر جسديا فانتحرا هما فلسفيًا، أو بتعبير أدق، الأساس هو نازيتهما المنتحرة بانتحار هتلر. ففلسفتهما هى فلسفة تتجسد فيها «آراء النازية» كما يقول د. مراد فى مقاله».

بيد أن هذا الجواب الذى ارتآه الأستاذ محمود العالم ليس هو الجواب الوارد فى ذهنى، ذلك أن المقصود بلفظ «الأساس» الوارد فى السؤال هو الأساس



مارتن هيدجر



عبدالرحمن بدوى

الفلسفى وليس الأساس السياسى، وكان بيان هذا الأساس الفلسفى يستلزم مقالاً آخر. ولكن بعد أن اجتهد الأستاذ محمود العالم فى البحث عن جواب للسؤال أصبح من اللازم توضيح هذا البيان، وهو أن كلاً من بدوى وهيدجر قد توقف عن استكمال مذهبه لا لأن هتلر قد انتحر على حد قول الأستاذ محمود العالم، وإنما لأن الاستكمال يعنى أن ينتقل كل منهما من البحث فى الوجود العام إلى البحث فى وجود الإنسان. وهو انتقال قد ألمح إليه كل منهما. بيد أن هذا الاستكمال لم يكن ممكنًا بسبب أن نقطة البداية هى الوجود العام. فعنوان مقدمة كتاب «الوجود والزمان» «عرض للسؤال عن معنى الوجود العام». وهذا السؤال - فى رأى هيدجر - ليس مثل أى سؤال آخر لسببين: السبب الأول أنه كان بمثابة المنبِّه لأبحاث أفلاطون وأرسطو. والسبب الثانى أن البحث فى الوجود العام يتقدم كل البحوث التى تتناول الموجودات على تباينها، بل يتقدم كل البحوث التى تتناول وجود الموجودات.

وقد طرح أرسطو مسألة الوجود العام فى كتابه «الميتافزيقا» حيث يعّرف الميتافزيقا أو بالأدق الحكمة بأنها «البحث فى الوجود من حيث هو وجود»(١). ويرى أرسطو أن هذا البحث لاعلاقة له بالإنتاج لأنه ليس على علاقة بالمنفعة أو ضرورات الحياة (٢).

وفى رأيى أنه اذا لم تكن الميتافزيقا على علاقة بالإنتاج فهى إذن ليست على علاقة بالحضارة، لأن الحضارة لم تبدأ عندما ابتدع الإنسان التكنيك الزراعى الذى كان من شأنه تغيير البيئة من بيئة غير زراعية إلى بيئة زراعية. ومعنى ذلك أن الحضارة تستلزم علاقة ضرورية بين الإنسان والبيئة، أو بالأدق، بين الانسان والكون لأن التكنيك الزراعى واكبته رؤية كونية محكومة بآلهة الزراعة والتخصيب. ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن مبحث الوجود العام مبحث يعزل نفسه عن هذه العلاقة الضرورية بين الإنسان والكون لأن هذه العلاقة ذات طابع إنتاجى فى حين أن الوجود العام لاعلاقة له بالإنتاج.

وفى القرن الثامن عشر دلل كانط فى كتابه «نقد العقل الخالص» على أن البرهان الوجودى لإثبات وجود الله هو برهان زائف لأنه يستند إلى مفهوم الوجود العام. وأعتقد أن هذا هو السبب الذى دفع كانط إلى أن ينشغل بالابستمولوجيا (نظرية المعرفة) دون الأنطولوجيا (علم الوجود العام). ومع ذلك فقد ألّف هيدجر كتابا عن كانط عنوانه «كانط ومشكلة الميتافزيقا» الغاية منه على حد قول هيدجر فى مفتتح كتابه النظر إلى نقد العقل الخالص على أنه تأسيس لأساس الميتافزيقا، وتسليط الأضواء على مشكلة الميتافزيقا من حيث أنها مشكلة الأنطولوجيا الأساسية[٣].

والحال هو كذلك بالنسبة إلى بدوى إذ أن فلسفته تخلو من نظرية المعرفة وتدور على الأنطولوجيا. فهو يبدأ من الوجود العام ثم ينتقل إلى وجود الذات. ولكن هذه الذات فى نسبة مع نفسها، ولاتشعر بذاتها إلا من حيث هى إرادة وليس من حيث هى فكر، وتتعامل مع الذوات الأخرى على أنها أدوات مهيأة لخدمتها. وإذا كان ذلك كذلك فالذات معزولة وبالتالى فإنها ليست صالحة لتأسيس فلسفة للإنسان.

وهنا ينبغى التنويه بأن الأستاذ محمود العالم على الرغم من أنه يعترض على قولى بأن بدوى قد توقف عن استكمال بنائه الفلسفى بعد انتحار هتلر إلا أنه يتفق معى فى قوله بتوقف المشروع الوجودى إبداعيًا وإن لم تتوقف الرؤية الوجودية العامة.

يقول «هكذا توقف المشروع الوجودى لعبدالرحمن بدوى لا لتوقف قدراته الإبداعية الفلسفية وإنما لتغير الأوضاع السياسية والاجتماعية والموضوعية عامة من حوله». أعتقد أن من بين هذه الأوضاع المتغيرة هزيمة النازية خاصة وأن الأستاذ محمود العالم يقرر أن حزب مصر الفتاة الذى كان ينتمى إليه بدوى كان متعاطفا مع النظام النازى، وكان لديه قناعة بأن استقلال مصر مرهون بانتصار النازية.

وإذا ماانتقل بدوى - بعد هزيمة النازية - إلى الاهتمام بالتراث الفلسفى العربى الإسلامى، فإن هذا الاهتمام لم يسهم فى استكمال بدوى لمشروعه الفلسفى. مثال ذلك أنّ كتابه المعنون «الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى» ليس إلا تطبيقاً لما دعا إليه فى كتابه «الزمان الوجودى» حيث يبين الصلة العميقة بين التصوف الإسلامى والوجودية بالمفاهيم التى طرحها فى كتابه «الزمان الوجودى».

ثم يستطرد الأستاذ محمود العالم قائلا بأن تعلق بدوى بالنازية وبنيتشة يكاد يتضمن - رغم مسحته المثالية المغالية - تطلعا إلى التنوير. وأعتقد أن مثل هذا

القول فى حاجة إلى مراجعة. فالتنوير يعنى الا سلطان على العقل إلا العقل نفسه، أى يعنى سيادة المعقولية فى تفسيرنا للظواهر أيا كانت. وإذا اتفقنا على ان كانط يمثل قمة التنوير فكتابه المعنون «الدين فى حدود العقل وحده» كفيل بالتدليل على ما نقول. اما بدوى ففى كتابه «الزمان الوجودى» يقدم الوجدان على العقل، ومن ثم يقرر أن العقل فى خدمة الوجدان، وبالتالى يصبح من المنطقى قول بدوى بأن مقولتى اللامعقول واللاعلية واردان فى كل من العلم والفلسفة. وأعتقد أن مثل هذا القول مضاد للتنوير.

وفى نهاية المطاف يقول الأستاذ محمود العالم «أخشى أن يكون د. مراد قد قام بعملية تقليص للوجودية وجعلها مرادفة للنازية». وأنا فى مقالى لم اتحدث عن الفلسفة الوجودية وإنما تحدثت عن فلسفة كل من هيدجر وبدوى، ومدى علاقتهما بالنازية. وثمة مؤلفات عديدة تتناول العلاقة بين هيدجر والنازية، احدثها كتابان احدهما لهبرماس بعنوان «مارتن هيدجر: الاعمال والالتزام» [١٩٨٨] صدر إثر نشر كتاب فيكتور فارياس «هيدجر والنازية» [١٩٨٧]. والآخر لهانس سلوجا «أزمة هيدجر: الفلسفة والسياسة فى المانيا النازية» [١٩٩٣]. اما عن عبدالرحمن بدوى فلم يصدر حتى الآن أى كتاب بعنوان «بدوى والنازية».

والسؤال: لماذا؟

الهوامش :

(١) Aristotle, Metaphysica, tran. Ross, Oxford, 1960, 1003 ط

(٢) Ibid.,982 ط

(٣) Heidegger, Kant et le probléme de la mé taphysique, Gallimard, 1953, p. 56

الضيــوف

عادةً يدخلون من البابِ
لكنهم فى المساءِ الذى لستُ اذكُره
دخلوا من أماكن نائمةٍ.

عادةً يُغلقون النوافذَ
يلقون أثوابهم فوق آخر منضدةٍ
ثم يبتكرون ستائر من عرقٍ ناشفٍ
كان يلهث داخل أبدانهم ذات يوم.

عادةً يستريبون فى نغماتِ البيانو
وفى صوتِ أنثى ارتخت عضلاتُ أسافلها

فاستدارت تخفِّفُ رعشتها بالحنين
وتتركُ ما تحتها من سوائل غامضة

عادةً سوف ينتبهون إلى النورِ
يلحسُ أطرافهم
وانكفاءات أنفاسهم
وسواعدهم
واليدين
فيضطربون قليلاً
ويبدأ أولُهم فى اختيار الإطارِ من الورقِ ـ الألومنيوم
داخله صورةٌ للمسيح ونيتشه وآدم والمجدليةِ
عند الشمال يحاول جبران أن يتنفَّسَ
عند اليمين تمامًا ترفرف عائشةُ ـ الكتفان على أهبةٍ ـ
تحتها رأسُ يوحنا المعمدان
ورأسُ الحسينِ
وقائمةٌ من رءوس سلالته.

عادةً يتلفَّتُ أولُهم
ويجزُّ بمديتهِ رأس آدم
ثم يجزُّ الذى بعده

والذى بعده
حينما تبدأ البنتُ
تمشى على جسمها
وتحزُّ بمديتها رأس عائشة ـ الكتفان على أهبةٍ ـ
بعدها تتساقطُ بعضُ نقاطٍ على الأرض
يحسبُها الآخرون سوائل غامضةً
ثم تهبط من فمها
نغمات البيانو.

عادةً يدعكون المدُى فى نهاية أفخاذهم
ويصفُّونها فوق مائدةٍ
وينامون قرب المرآتِ والبهوِ
ينتظرون الإله الذى سوف يملأ
جوف الإطارِ من الورقِ ـ الألومنيوم
حينئذٍ
يمسحون مياه الفتاة بأعضائهم
ويرشّونها بفتات سوائلهم
وبأشواقهم فى إلهٍ قدير على الخير والشر
يلقونها تحت ظل الإطارِ
ويسرق آخرهم

صرخات القدامى الوديعين من حلقها

حين ينهض

يلمس كفَّ الإلهِ

الذى سوف يملأ

ثم يحيطونه بالهواء القليلِ

ويدعونه للعشاءِ الأخير.

عادةً يصلون إلى آخر الليلِ

قبل وصول الصباحِ،

ولكنهم فى المساءِ الذى لستُ أذكرُه

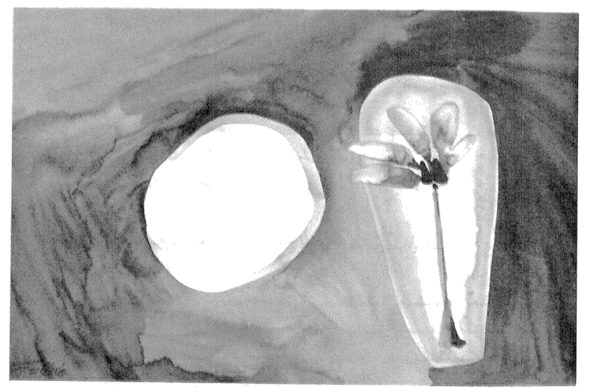
تركوا ورق الكلينكس المبلَّلِ فى فسحةٍ

تستطيع خيوطٌ من الشمسِ أن تتاملها.

إدوار الخراط

نشوة النشيد الكونّي

تأويلٌ إلى عدلى رزق الله



من مجموعة «مائيات نحتية» ٣٢ × ٥٠ سم، ١٩٩٤

حلّمة العين البلّورية عينٌ عضويّة أخرى
مفتوحة على رؤى أخرى. كأنها من آخرةٍ غير محسوبة.
بيضاء صخرية، في قلب احتراقٍ كونيّ.
كيف تقع بؤرة النظّرة في الجناح، لا في القلب؟
ويرتكز العالم على شظيّةٍ مبصرة وجانحة؟
عيون (الشاروبيم) كثيرة ملء الأجنحة ملء الروح
مملوءة شهوة صهباء وسمائيّة وملتّبِدة.

ترقد الدُرّةُ الناعمة في حضن الصَدَفة الجَهمة
لكنها درّة ثوريّة بمجرد أنها توجد
بياضها الورديّ خدّاع، وصدوق معا
لأنها ليست مغلقة على نفسها ولا مصقولة
من ثم ليست مفروغًا منها، منتهية، حاكمة
بل منادية للتمرّد أو على الأقل للسؤال.



مائيات نحتية ٥٠ × ٧٠ سم، ١٩٩٥

الأبضاع الناصعة والشرسة واليانعة والمشتعلة
ملتهبة وقدسية
وحشيّة الغواية وحشيّة الغضب.
حمرتها الناريّة لاسعة للعين
صرخةُ تمجيدٍ للشهوة معلنة غير مكبوحة
لهبها قاطع باحمرار، حافته مرسومة للازوردية.

نهد مقطوع منصوب عين مفتوحة الرحم
ليست المجازات مهمة
ليس مهماً إلا سلّم الأنساق
قيم الشعر تكتسب ألوان الحجَر والجمر
الأحمر المخضر والأبيض المظلل إحباطات التحدّد
حيوان القوقع الحي ألم التحقق.
الإثم المتكرر القديم
شموخ جداريةِ التحوير
احتدام السر انفجار غضب الجسم المستمرّ
لا حاجة للغفران
الطهرانية كاملة
لا يبقى إلا الخط وفرح اللون

فرشة طبقات اللحم بألوانها الشعشعانية
تبرق مثل كريستال جسدانيٍ نصف شفاف
سَحَاب القيامة
عجينة رؤيا يوحنا، والرأس المقطوع
تدور به حلقات مبتسرة متعددة المراكز
دوران تشكيلها خفي.

حدّها الوحيد قانونها الخاص

مصفى من كل الشوائب وحافل الدخائل

هندسة ما هو غير قابل للهندسة

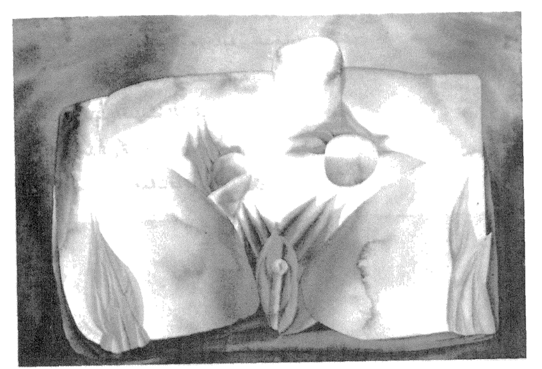
توحد المذكر المؤنث الصقر الهولة حتحور أبيس

بانتفاء الذكورة والأنوثة

وتأكدهما ـ كلاهما ـ تأكدًا لا يقين بعده



من مجموعة «مائيات نحتية» ٣٢ × ٥٠ سم، ١٩٩٤



المعبد ١٠٠ × ٧٠ سم، ١٩٩٥

فى هذه الألوان نفير الملائكة وجذاذات أطراف التنين
رقرقة التقطر الرقيق من فلقتى المحارة من لوثات الطهارة
إشعاع له طيات البطن وانشقاقات الأفخاذ
الشعاليل المسودة مخضرة الجوانب قانية وقرمزية
ذروة حمم البركان المحكومة بانضباط
حرة بلا حدود، شأن كل حرية

موسيقى جنين الذرّة مُضَخّمة ألف مرة

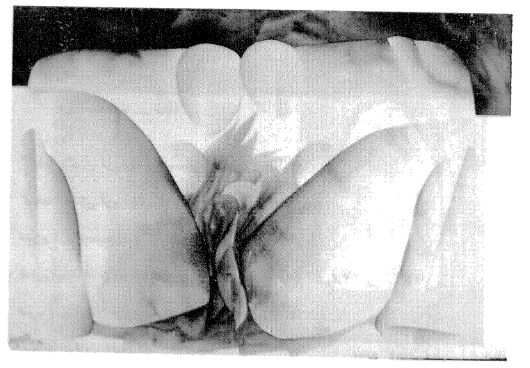
انبثاق الضوء الضارب من غير قيد

العمود النورانى على كرتيه محصورا

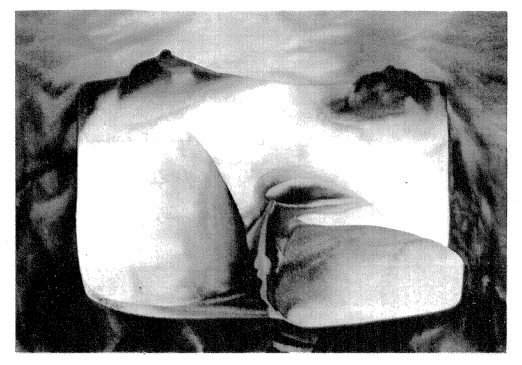
والأنوثة السائدة، كلاهما لا يدحض

طاقة توشك أن تمزّق عالمها

تلمّه وتلهمه بنسقٍ موسيقىّ عضوية مستسرّة.



المعبد ١٠٠ × ٧٠ سم، ١٩٩٥



المعبد ١٠٠ × ٧٠ سم، ١٩٩٥

كيف يمكن أن يكون سطوع النور تحتانّيا؟

كيف يمكن أن تفقد كتلة العالم وزنها،

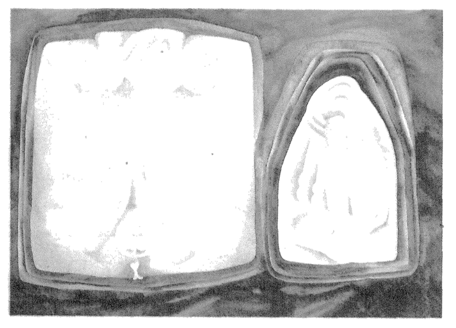
دون أن تصبح ـ مع ذلك ـ شيئا آخر؟

هل يسقط شقّ الأقداس أم هو تسامٍ بلا انتهاء؟

هو ـ في كل حال ـ ينبوع لذة النص التشكيليّ

ومحطّ توازن الجِماع الجِماح

كالخضرة الحامية في قلبِ المرمر متصاعدةَ الألسنة
شراهة الوردة ـ الفوّر المترعة
انتزاع النهدين من سياقهما التشريحّي
الرمي بهما على حطام الجسد المتكسّر
يزيدهما طراوة وغواية نغمية
دوائر ومثلثات كاملة وناقصة. بوليفونية الألوان.

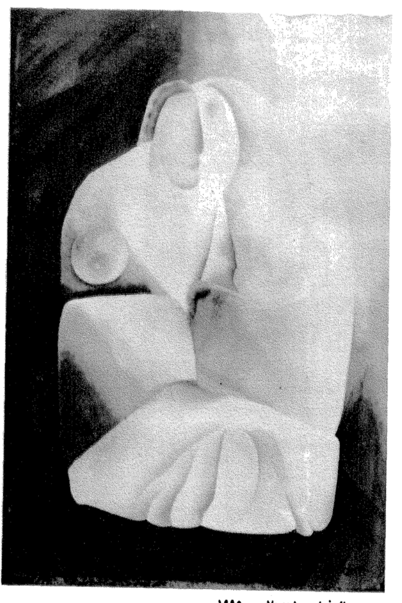


مائيات نحتية ـ ١٩٩٢

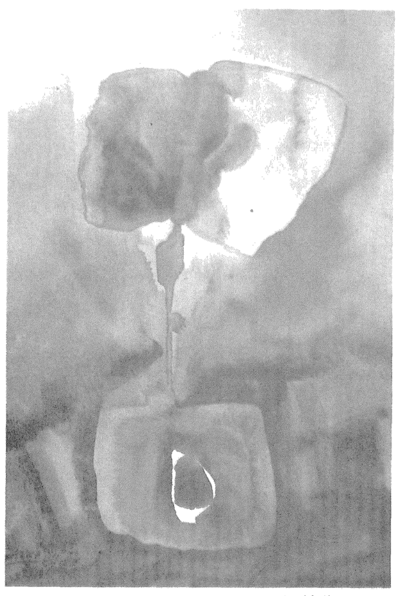
صعوبة تشكيلية فى تعدد الهياكل والبؤرات
وثاقة الجمع بين سموق نُصُبٍ عمودية
وبين حميمية الحشا المفتوحة، الدامية بالأكواريل
خمرها قزحية. صخبُ تكثّر الهارموونيات
ملمومة ومنتثرة
بمكر الفن البرئ المقتحم.

الأفق الأصفر المفتوح على خلفية كأنها غائبة
على سشوع لا ينتهى غير محدد بإطار
ليس لهذا العالم - لهذه اللوحة - إطار
لماذا إذن تحيق بنا - كالخاتم - وتحاصرنا؟
لماذا تثبت علينا اللوحة نظرتها مثل هوة غائرة
يحدق الأبد منها - بعينٍ واحدة - لا يُفلتنا؟

لحم الحيوان البحرى الداخلى السخن
سابحًا فى بحيرته المتلظّية جارحة السِنان
وقد خَلُص من ملحه، ولزوجته
ظلت هواجسه كلها ماثلة
شبقية مصفاة، ومحتدمة
حارّة الهوى باردة التشكيل.



«العذراء» ١٠٠ × ٧٠ سم، ١٩٩٥



زهور المحاياة ـ ١٩٩٢

ميسلون هادى

رجل خلف الباب



ألهذا يضعون حوض غسيل الصحون تحت نافذة المطبخ المواجهة للباب ... ألكى تنظر المرأة من خلالها حتى وهى غارقة فى دوامة الصحون المتسخة.. إلى أحد ما سيأتى من خلف الباب بعد قليل .

قالت لنفسها :

ـ سيأتى .. لابد أن يأتى .

ثم شق الفضاء صوت صفارة سيارة الإسعاف، انطلق قوياً ثم تلاشى مبتعداً حتى اختفى .

انتفضتْ لسماع ذلك الصوت وسرعان ما غاصت كفاها تحت رغوة كثيفة من الفقاعات الطافية فوق الماء . رفعت كفها فى الهواء ثم نفخت الفقاعات الكبيرة وراحت تنظر إليها وهى تنفجر أو تنزلق فوق كفها دون أن تسقط.

ابتلعت الغسالة وجبة جديدة من الشراشف النظيفة ثم بدأت تلوكها بهزات متناوبة إلى الأمام والخلف.. نظرت مرة أخرى من نافذة المطبخ..

ـ لماذا تأخر؟

لقد اعتاد أن يأتى فوق سحابة من الحكايات.. لا يمشى بل يطير. ثوبه أبيض وشعره أبيض وجلده أبيض.. عيناه العسليتان فيهما وقاحة وخوف.. تدعوه إلى عبور الجسد بدون كلام لكى ينصتا معاً إلى أوبرا الماء.. فتتبدد الوقاحة من عينيه ويبقى الخوف.

ـ لماذا تخاف ؟

فيدعى أن الخوف حكمة.. وأن الخوف معرفة.. وأن الجاهل وحده هو الذى لا يخاف.

انهمر الماء على يديها من جديد فانزاحت الفقاعات من فوقهما وذابت فى الماء الجارى بعد أن أثارت تحت أنفها عاصفة من رذاذ طيب الرائحة.

شمت رائحة غريبة فى البيت تشبه رائحة بخور يحترق.. نظرت حولها تبحث عن مصدر الرائحة فلم تعثر له على أثر.. إنها لا تحب رائحة البخور، ولا أحد فى البيت يمكن أن يشتريه.. فمن أين تأتى الرائحة إذن؟!

طافت فى الغرف وهى تتمهل فى مشيها كأنها تخشى شيئاً مجهولاً يتربص بها.. سحبت شراشف أخرى من غرفة الجلوس ثم ألقمتها جوف الغسالة المشتغل. ألقت نظرة جديدة إلى الخارج عبر نافذة المطبخ البيضاء الخارجية نظرة صنمية باردة كالجليد.

تمهلت قبل أن تفتح باب الصالة ثم نكشت شعرها بيديها وراحت تحدث نفسها:

«سأقص شعرى.. نعم سأقصه.. لقد طال وتيبس وأصبح منظره يشبه كومة قش مهملة.. أريده قصيراً تحت الأذن يشبه شعر زوجة ديك دايفر فى "رقيق هو الليل"».

ـ ماذا ستفعل المدام؟

مدام ؟

لماذا تتظاهر النسوة فى صالون الحلاقة أنهن سعيدات.. يدخنّ ويضحكن ويشربن القهوة برشفات متقطعة.. وعندما يجىء أوان الدفع يترفعن عن الاعتراض على فخ الضيافة هه!..ليتنى أستطيع إدخال إصبعى فى فم الحلاق لأخرج منها تلك المدام التى يمضغها كالعلكة وأرميها على الأرض. ألا يرانى لا أدخن ولا أشرب القهوة ولا أضحك ولا أضع مفاتيح السيارة فوق الحقيبة .

اللعنة.. توقف هدير مجفف الشعر فجأة وغرق البيت فى ظلام دامس.. اشتدت رائحة البخور مرة أخرى فأحست بالخوف وظلت ثابتة فى مكانها لا تتحرك.

«لماذا تأخر إلى هذا الوقت وتركنى وحيدة.. يعرفنى أخاف الظلام ولا أجيد إشعال الفانوس بل لا أعرف أين مكانه.. هو وحده يعرف فلماذا تأخر؟».

سمعت صوت ارتطام قوى قريب من النافذة فانتفض قلبها فى مكانه وحبست أنفاسها لأطول فترة ممكنة:

ـ أهذا أنت؟

لكن أحداً لم يجب.. ربما القطة تلهو فوق جهاز التبريد.. أو إبريق الشاى الذى وضعته على حافة الحوض قد سقط إلى الأرض.

أحسست بأن انقطاع التيار الكهربائى فى هذا الوقت سيجعلها تغرق فى محنة الخوف بعد أن كانت غارقة فى محنة الانتظار.

ماذا ستفعل الآن؟ وكيف ستنشر الملابس على حبل الغسيل؟ مرق ضوء سيارة مسرعة اكتسح غرفة الصالة ثم ابتعد . لأول مرة تنتبه إلى كثرة السيارات فى هذا الحى..

سيارات كثيرة جداً توقفت عند هذا البيت أو ذاك وانطلقت أبواقها تنبه الآخرين إلى مجيئها.. وكانت فى كل مرة ترفع رأسها وتنتبه فتجد الباب لايزال جامداً كالصنم يرميها بنظرته الجليدية.

أصبحت رائحة البخور تهيج أنفها.. عطست عطسة قوية ثم قالت لنفسها:

ـ يا الله ..

نهضت من مكانها بعد أن اعتادت عيناها الظلمة قليلاً فسقط المجفف من حضنها إلى الأرض.. أطلقت آهة ضجرة ثم وقفت حائرة لا تدرى.. ماذا تفعل؟

حباً بالله.. كيف صدقت أن ما حدث لأودرى هيبورن فى فيلم الأربعاء كان واقعياً.. لا شىء واقعى فى هذه الأفلام مادامت تبالغ فى إظهار القوة مثلما تبالغ فى إظهار الضعف.. لم تشاهد فى حياتها فيلماً يتصرف أبطاله مثلما تتصرف هى فى الحياة أو يتحدثون مثلما تتحدث أو يضحكون مثلما تضحك.. إنهم يسألون أسئلة لا أحد يجيب عليها ويطلبون شاياً لا يشربونه ويديرون ظهورهم لمحدثيهم بكل صفاقة وقلة أدب.. وعندما يضع المؤلفون ساقاً على أخرى فى الندوات المملة يقولون: إن الفن لا يحاكى الحياة وإن الفن يعيد صياغة الحياة.. وإن الفن يقدم الصورة الأمثل للحياة!!

ولكن من أين تأتى هذه الرائحة.. شمشمت فيما حولها مثل قطة جائعة ترفع أنفها فى الهواء فأحست أن الرائحة تأتى من الممر المضىء إلى غرفة النوم. إنه لأمر غريب.. لقد سمعت صافرة الإسعاف قبل قليل ثم شمت رائحة البخور بعدها وها هى تتذكر الزوجة العمياء التى تربص بها اللص القاتل فى الظلام وفكرت أنه لابد ثمة خيط يربط تلك الحبات المتناثرة التى تتساقط من حولها بشكل مزعج.

كانت أضواء السيارات تكتسح الصالة بين الحين والآخر فتتركها مأخوذة بأفكار سوداء تحفر فى روحها أخدوداً من الحزن وتثقب قلبها بقطرات متلاحقة لا ترحم.

وها هى لم تبق فى البيت شرشفاً وسخاً أو نظيفاً دون أن تهضمه الغسالة حتى أصبح تل الشراشف المغسولة أعلى من الغسالة نفسها.

سمعت صوتاً بعيداً يصيح «ماما.. ماما» تبعته ضجة مفاجئة من الموسيقى قذفتها سيارة مسرعة تركت خلفها جملة أخيرة عائمة فى الهواء تتحدث عن «نار» الحب.

تقدمت خطوتين باتجاه باب الصالة فتعثرت بسلك المجفف.. سحبته من القابس وحملته إلى غرفة النوم . فتحت الباب على مهل.. وكانت دقات قلبها تتسارع بشكل مؤذٍ.. تنفست بعمق لعلها تسترخى قليلاً ثم دفعت الباب إلى الخلف بسرعة:

ـ أنت هنا ؟

ولكن أحداً لم يجب...

خطوة واحدة إلى أمام فاصطدمت قدمها بخصلة شعر.. صرخت صرخة قوية بدت وكأنها قد أعادت الكهرباء إلى الاشتغال :

دارت الغسالة من جديد واشتعل البيت بالضوء ورن جرس الباب .

كانت لا تزال تصرخ وخصلة الشعر تلامس أصابعها نفضت قدمها من خصلة الشعر فطار المهرج المحشو بالقطن بعيداً بعد أن كان قد سقط على الأرض بفعل انفتاح النافذة قبل قليل .

ـ أهذا أنت ؟

وكادت أن ترفسه بقدمها مرة أخرى ولكنها تراجعت عن ذلك وانحنت عليه لتعيده إلى مكانه على منضدة الزينة. رفعت عينيها عنه باتجاه النافذة المفتوحة فرأت حبل الغسيل يتأرجح فى الخارج تحت صف من القمصان السوداء جففها الهواء منذ وقت طويل. أغلقت النافذة وهرعت إلى الباب لكى تفتحه وهى تكفكف دموعها على عجل لئلا يشاهدها أحد وهى تبكى.



صبرى حافظ

فاطمة مرنيسى

تفكيك مفهوم الحريم وازدواج التلقى

تثير السيرة الذاتية للكاتبة والباحثة المغربية المرموقة فاطمة مرنيسى، والتى صدرت بالإنجليزية مؤخرا بعنوان (الحريم الداخلى The Harem Within) عن دار نشر DoubleDay الشهيرة عام ١٩٩٤، فى القارئ مجموعة من الاستجابات التى تتعدد بتعدد القراءات وتنوع المداخل والمقتربات التى يتعامل بها معها. فالقارئ العربى الذى لا يتلقى مفهوم الحريم المثير فى العنوان بطريقة استطرافية أو طرائفية exotic كالتى تتحكم فى تلقى القارئ الإنجليزى له سيقرأ هذه السيرة الذاتية الشائقة بطريقة مغايرة لتلك التى سيقرأها بها القارئ الإنجليزى، أو القارئة النسوية feminist المترعة بأفكار تحرير المرأة من «عصر الحريم» ورؤى القيود المحافظة ضيقة الأفق. فكل قارئ من هؤلاء القراء سيقرأ كتابا مختلفا، أو بالأحرى سيعيد أثناء عملية القراءة توليف جزئيات الكتاب وتفاصيله المختلفة لينتج عبرها تصوره التأويلى الخاص، الذى يؤكد بعض قناعاته، وينقض بعضها الآخر. ومن البداية فقد شعرت أثناء قراءتى له أن فى داخلى قارئين مختلفين يتلقيان هذا الكتاب فى آن واحد، وأنهما يستجيبان بشكل أو بآخر لكاتبتين تصارعتا فى داخل الكاتبة وهى تكتب نصها ذاك. أولهما هو القارئ العربى الذى يثرى الكتاب معرفته بجانب مهم من جوانب الحياة فى مجتمعه العربى، وفى بلد من بلاده الغنية بتراثها من المأثورات الاجتماعية العربية الخصيبة. حيث يكشف له عن آليات التفاعل بين الحياة الخاصة لأسرة فاسية عريقة، والحياة العامة للمجتمع المغربى فى مرحلة سعيه للاستقلال ولبلورة هويته القومية. وثانيهما هو القارئ الذى يستهدفه الكتاب فى تصورى، وهو القارئ الإنجليزى، أو القارئ الغربى العام، وإلا لما كتبته

مؤلفته باللغة الإنجليزية. وهو قارئ يسعى الكتاب لتبديد وهمه الشائع عن عصر الحريم العربي. وكأن فاطمة المرنيسي وهى تقدم له هذا العالم عبر استقصاءات طفلة مسكونة بهاجس السؤال وهم المعرفة، تقول لقارئها الغربي ذاك: إن عقل الطفلة لقادر على فهم حقيقة الحريم، فكيف لا تنجلي صورته الحقيقية لك ولا تنقشع عنك أوهامه/ أوهامك.

والواقع ان وعيى بهذا القارئ الثانى، كان تاليا للأول وثانويا، فليس باستطاعتي التماهى معه او تقمصه تماما، لأننى بالطبع عربى النشأة والتكوين، ومن نفس الجيل الذى تنتمى له الكاتبة، وتكتب إلى حد ما من منظوره، أو بالأحرى من منظور بعض قواسمه المشتركة، مع أن لها بالقطع رؤاها الخاصة، وتصوراتها الفريدة. وهذا هو سر شعورى بأن فاطمة التى تريد أن تعرض سيرتها الذاتية على أبناء ثقافتها، تنطوى على فاطمة أخرى تدفع بهذه السيرة الشيقة عن ثقافتها بعض التصورات المغلوطة والتى شاعت عنها فى الغرب. فجدل الذات والآخر، جدل الداخل والخارج من محاور هذا النص الاساسية. وهذا ما يضعنا مباشرة أمام عنوان الكتاب البسيط والمراوغ معا، وهو عنوان مفتوح على عدد من التأويلات، وبالتالى الترجمات، التى كلما ازدادت غموضا والتباسا، اقتربت من غاية الكاتبة. لأن كلمة Within التى اختارتها الكاتبة لعنوانها من المفردات الملتبسة التى زادتها علاقة التجاور السياقية مع كلمة الحريم غموضا والتباسا. ذلك لأن لعبة التقديم والتأخير بين المفردتين فى العنوان لعبة دلالية شيقة، تتغيا لفت نظر القارئ إلى التباس المعنى فى كلمة Within وهى من المفردات التى تستخدم حالا أو اسما أو حرفا أو صفة.

وهذا ما يفتح العنوان على العديد من الترجمات، من الحريم الداخلى أو الضمنى أو الباطنى، إلى الحريم فى الداخل، أو من الداخل، أو وراء الستار، وفى حالة هذا الكتاب وراء الجدران العالية والمصمتة للبيت الفاسى القديم. فالكتاب لا يقدم لنا وصفا من الداخل لحياة الحريم فى بيت فاسى تقليدى فى الأربعينيات من هذا القرن فحسب، ولكنه يسعى فى الوقت نفسه إلى تفكيك مفهوم الحريم ذاته كمفهوم مركزى فى الثقافة، وفاعل فى تكوين الكاتبة، وإلى دراسة مدى تأثير الواقع والمفهوم معا على اللواتى يعشنه، ويحاولن فهم حدوده من ناحية، وعلى الذين يتعاملون معه من الخارج من ناحية أخرى. وهؤلاء الأخيرون هم قراء هذا الكتاب فى اللغة التى كتب بها وهى الإنجليزية. فالكتاب من هذه الناحية ينطوى على نوع من إعادة رد الاعتبار لمفهوم الحريم نفسه بعدما ابتذلته التصورات الاستطرافية لعالم من الجوارى اللواتى يقضين وقتهن فى التآمر ضد بعضهن البعض، أو ضد الرجال، واللاتى لا تشغلهن إلا حكايات الجنس والرقص. هذا التصور الشائع عن الحريم «من الخارج» والذى كرسته كتب الرحالة الأوروبيين للشرق، ثم عممت السينما الهوليودية صورته على الجميع، هو الذى تطرح فاطمة مرنيسى أمامه، وفى مواجهته، تصورًا مغايرا عن الحريم «من الداخل»، نابعًا من داخل الحريم أنفسهن باختلاف أعمارهن وتجاربهن ودرجات وعيهن، ومن تاريخهن معه. وهو تصور يؤكد أن مفهوم الحريم نفسه هو «مفهوم داخلى»، بمعنى أنه يتخلق فى داخل الثقافة، ويشكل أحد محددات تعاملها مع تجليات هذا المفهوم فى الواقع، ومع تبدياته المختلفة كواقع مغاير فى كثير من الأحيان للتصورات المفهومية التى تؤطره.

وكتاب **فاطمة مرنيسى** الجديد ذاك ينتمى بشكل أو بآخر إلى عالم دراساتها المتعددة لتحليل بنية التفكير العربى فى المرأة عبر كتبها المختلفة عن (الإسلام والديموقراطية: الخوف من العالم الحديث) و(ما وراء الحجاب: حركية علاقة الرجل بالمرأة فى المجتمع الإسلامى الحديث) و(المرأة والإسلام: استقصاء تاريخى فقهى) وغيرها من الدراسات. لكن ما يميزه عنها جميعا، أنها استطاعت هنا أن تضع خبرة الدراسة الاجتماعية وبصيرتها الثاقبة فى خدمة استبطان تجربتها الشخصية فى عالم الحريم إبان طفولتها، وأن تكرس دقة الباحثة الجامعية لإثراء ما أود أن أدعوه بسرد الطفولة السعيدة، الذى تمتزج فيه بكارة الدهشة وبراءتها، بقوة المنطق وإخلاص المعرفة المنزهة عن التحيزات المسبقة، والصياغات المبتذلة. فجاء نصها بعيدا عن تعميمات القضايا الخلافية، وأقرب ما يكون إلى النصوص الإبداعية الجيدة. فهو نص شيق إلى أقصى حد، وممتع إلى أقصى حد، لأنه يلف بصيرته النقدية والفكرية العميقة برداء السيرة الذاتية الأنيق الذى تشف حميميته عن تجربة نسوية بالغة الثراء والتعقيد. نتعرف عبرها على حركية البيت المغربى التقليدى من الداخل، وعلى طبيعة شبكة علاقات القوى فيه، وتراكب طبقاتها، وكيفية تحالف التراتبات العائلية فيها مع الأوضاع الطبقية والاجتماعية من جهة، ومع عناصر تكريس الرؤية المحافظة وتدعيم بنيتها التى تتعرض باستمرار لضربات التغيير، ولمعاول الزمن القاسية، من جهة أخرى. وندرك عبره جدلية علاقات القوى تلك وكيف تولد الثورة عليها والتمرد على مواضعاتها من الداخل، ومدى الاستقطابات الثنائية فى بنية علاقات القوى تلك. وطبيعة التحالفات المختلفة التى تصوغها قوى التمرد فيه، وكيفية تعبيرها عن تمردها، وابتداعها لصيغ من الممارسات اللطيفة تمكنها من تجاوز قيود هذا العالم القديم وأغلاله، والارتفاع فوق ما فيه من قهر وعبث وإحباط.

ويوشك الكتاب من هذه الناحية أن يكون نصا إبداعيا، لأنه يتخذ من السرد الشيق لحياة البيت المغربى من الداخل، وقص مما يدور فيه من صراعات والتعرف على ما يمارس فيه من نشاطات يومية أو موسمية، تكأة لتقديم رحلة كاتبته مع الوعى فى سنوات التكوين الأولى من حياتها. ووسيلة لاكتشاف هذا العالم الداخلى الساحر من خلال عينى طفلة، طلعة، شغوفة بالمعرفة منذ نعومة أظافرها، لا تكف عن مساءلة العالم والبشر والأشياء. وأداة لتقديم مجموعة من الشخصيات الإنسانية التى تكتسب بقوة السرد حياتها الخاصة. وقد ادركت الكاتبة فى هذا المجال سر الشخصية السردية الناجحة، وهى التى تحظى بحب الكاتب لها وقبوله الكلى لمنطقها الداخلى الخاص، أو على الأقل لحقها فيه، فركزت سردها كله على الشخصيات التى أحبتها فى طفولتها، وتركت بصمتها على ذاكرتها، وتجاوزت عن الشخصيات التى لم تأسر خيالها، أو تحفر صورتها فى ذاكرتها العاطفية. فكتابة الذاكرة السردية كتابة انتقائية تنهض على الاختيار والإسقاط، وتحيل الواقع إلى سرد له منطقه الداخلى الخاص. وهو منطق يعتمد كثيرا على التكرار وعلى الثنائيات المتعارضة، وهما استراتيجيتان لجأت إليهما الكاتبة فى بلورة عالم الحريم فى بيت المرنيسى، وفى إرهاف وعى القارئ بشبكة العلاقات وتباينات الشخصيات فيه، لكن التكرار فى عالم السرد ليس تكرارا خالصا، ولكنه تكرار وظيفى ينطوى دائما

على المغايرة لإبراز الاختلافات الصغيرة وتأكيد أهميتها. فبيت التازى فى الريف، والذى جاءت منه أمها «دجى» وتعيش فيه جدتها لأمها «ياسمينة» هو تكرار لبيت المرنيسى فى فاس من حيث انقسام العالم فيه إلى عالم للحريم وآخر للرجال، ومن حيث وجود «لالة تور» فيه والتى تمثل قوى المحافظة والجمود وتوشك أن تكون تجليا آخر لـ «لالة مانى» جدتها لأبيها فى فاس، ولكنه مختلف عنه فى الوقت نفسه قدر اختلاف الريف عن المدينة. وقدر اختلاف «لاله ياسمينة» بانطلاقها الريفى، وحبها للخلاء، وانفتاحها على الطبيعة، وروحها المتمردة عن «لالة مانى» المتدينة المحافظة الحريصة على قداسة التقاليد. كما أن بيت مرنيسى تكرار لبيت بنيس المجاور له فى فاس، مع اختلاف لا يقل أحيانا عن ذلك الذى بين بيتى التازى ومرنيسى، بالصورة التى يتحول بها بيت مرنيسى إلى مجرة اجتماعية على وتر مشدود بين بيتين أحدهما مدينى والآخر ريفى، هما بيتا التازى وبنيس، يتوق إلى ممارسة بعض ما يمارس فيهما من تحرر نسبى. فتكرار الفضاءات يرهف وعى القارئ بالفروق الدقيقة بينها.

ولا يحكم التكرار بما فيه من تماثل واختلاف الفضاءات وحدها، ولكنه يمتد إلى الأحداث والشخصيات كذلك. فطامر التى شاركت فى حرب الريف عانت من هزيمة جيش عبدالكريم أمام تحالف الأسبان والفرنسيين، والتى تحيطها هالة أسطورية من البداية، هى تكرار لروح ياسمينة المتمردة، كما أن راضية تكريس لروح مانى المحافظة، وشامة تكرار لدجى وتجل آخر من تجلياتها، و«مينه» الأمة السودانية تكرار لحبيبة فى انكسارها وهامشيتها. كما أن ما جرى لمينه على أيدى تجار العبيد يرجع أصداء ما تعرضت له طامر على أيدى الأسبان والفرنسيين. وما تعانيه الأم «دجى» من قيود البيت القديم يرجع أصداءه فيما تقاسيه «شامة» تلك الروح الرقيقة المتفتحة للانطلاق المترعة بالطاقات الخلاقة. وبهذه الطريقة تتحول الشخصيات والأحداث والفضاءات إلى مرايا تعكس كل منها صورة الأخرى لتلفت انتباه القارئ إلى تبايناتها الدقيقة. فكتاب فاطمة مرنيسى مهموم بالفروق الدقيقة بين الشخصيات، لأن الوعى بهذه الفروق هو الذى يفجر الجدل بينها بالدلالات والمعنى. ولأن الجدل بين الفضاءات والأحداث والشخصيات هو سبيل الكتاب لبلورة مفهومه الحركى للحريم. ليس بمعنى تعدد تجليات المفهوم الخارجية، وهو ما لم يفت عقل طفلة ملاحظته، وإنما بالمعنى التصورى. لأن جدل النسوة حول معنى الحريم وأصله فى فضاء الحريم المسور بالجدران، المخنوق بانعدام الحركة فى فاس غير الفكرة الأعمق التى قدمتها عنه ياسمينة بعقلها الذى يوشك أن يكون فى اتساع الفضاء الرحب الذى تتحرك فيه. وكأن ثمة علاقة بين رحابة العالم المتاح وانفساح العقل وعمق رؤيته. ويتجلى برهان ذلك فى الكتاب نفسه الذى يعود إلى عالم الحريم المغلق ليكشف عن مدى انفساح عقل الكاتبة فى رؤيته وتحليله له بعد رحلتها الطويلة مع المعرفة. فكتابة سيرة سنوات التكوين ومسيرة تخلق الوعى والاتجاه والموقف لدى الكاتبة تكشف عن أن بذور مشروع فاطمة مرنيسى كله كامرأة ومثقفة وإنسانة كامن فى سنوات التكوين تلك. وأن كتابة هذا الكتاب نفسه هى نوع من البرهان الداخلى على نجاح بذور التغيير التى بذرتها أمها، وتعهدتها ياسمينة بتحليلاتها الشيقة، ورعتها شامة، ومارستها مدام بنيس

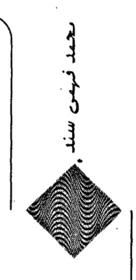
قبل الأوان فصدمت الجميع. بل إن تحليل ياسمينة لمفهوم الحريم ينطوى على بذور تفكيكية ديريدا، وعلى نوع من السيميولوجيا المبسطة التى تتوام مع عقل طفلة ومنطق فلاحة مغربية (ص٦٥، ٦٦). وهو أيضا أداة تحرر فاطمة الطفلة من مخاوفها التى دفعتها أكثر من مرة إلى تحسس رأسها الصغير لتتأكد من خلوه من أى أثر لفكرة الحريم. فالتحرر من الحريم الداخلى لا يتم إلا بكتابته، وفهمه وتفكيك مفهومه من الداخل. وهذا أيضا هو سر العنوان، وسر أن الكتاب مكتوب بحب يمتزج بشئ من الحنين، لأن الإخلاص هو سبيل التحرر. ولأن الذات الراوية فى هذا الكتاب هى مزيج من الطفلة التى كانتها فاطمة المرنيسى فى عقد التكوين فى الأربعينيات، والجامعية التى تحلل كل شئ بمنطق تأملى دقيق.

وليس الكتاب شهادة على تحرر كاتبته من ماضيها فحسب، وإنما على فهمها الدقيق له، حيث يشعر القارئ بعد الفراغ منه بأنه يعرف هذا العالم معرفة حميمة وبعيدة عن الصيغ الجاهزة. ويعرف منه التاريخ الاجتماعى لمغرب الأربعينيات، وطبيعة البيئة الاجتماعية التى سادت فيه، والجماعات أو الفئات الخمس التى تحكمت فى هذا الواقع وصاغت قيمه وأولوياته. ودور الحركة الوطنية فى تحديث المجتمع وتغيير عاداته. وتعرف منه كذلك التيارات الثقافية الفاعلة بالمعنى الاجتماعى للثقافة، ودور الفن فيه، سواء فى ذلك الذى تقوم به أغانى أسمهان وأم كلثوم، أم الذى يمثله مقدم السينما إليه، أم الذى ينحدر إليه من بين صفحات (ألف ليلة وليلة) وحكاياتها الساحرة. ومما يميز هذا الكتاب عن غيره من السير الذاتية العربية التى حاولت استيعاب أحداث عصرها، أنه يفعل ذلك بحساسية شديدة، وقدرة على دمج العناصر الثقافية العصرية فى سياق عالمه وتحويلها إلى جزء أساسى من بنيته. فعلى العكس من لويس عوض فى سيرته الذاتية (أوراق العمر) التى روى فيها أحداث قصص ريا وسكينة أو مارجريت فهمى دون أن يكون لها دور جوهرى فى بنية السيرة وفى ذاكرتها الداخلية نجد أن فاطمة مرنيسى استطاعت استيعاب قصة بنجاح كبير فى السرد، وكذلك القصص التى انتقتها من (ألف ليلة وليلة). فعندما تختار قصة من قصص هذا المستودع السردى العربى العظيم لا تختار لنا قصة «تودد الجارية» التى تفوقت بمعارفها على علماء عصرها، فدفاع فاطمة مرنيسى عن المرأة لا ينطلق من نظرة خطابية تفصل الواقع عن سياقاته. وإنما تختار لنا حكاية بدور وقمر الزمان. لأن التضامن النسائى هو غايتها لإحكام شبكة العلاقات بين شخصيات عالم الحريم الداخلى، وليس البرهنة على قدرة المرأة على التفوق على الرجل. ففاطمة مرنيسى لا تقع فى شباك ما تسميه جياترى سبيباك بالنزعة الجنسية المضادة anti-sexism وإنما تهتم باستخدام كل هذه القرائن الثقافية للكشف عن حقيقة العالم الذى تقدمه لنا. ومن ثم تتحول المفارقة بين أسمهان وأم كلثوم إلى أداة من أدوات الكشف عن التعارضات بين المعسكرين المتناقضين فى عالم الحريم.

فحريم بيت المرنيسى المحافظ الذى تسوسه «لالة مانى» وتساعدها «لالة راضية»، زوجة الابن الأكبر على، ينقسم إلى معسكرين متعارضين ومتصارعين تكشف حركية التفاعل بينهما عن دور الثنائيات المتعارضة فى بناء الكتاب. فهناك معسكر المحافظة وتكريس استمرار الوضع التقليدى، وهو المعسكر الذى يحظى بكل السلطة

الرسمية فيه والتى تقبض على زمامها «لالة مانى» الأم العجوز، ومعسكر التمرد الذى تمثله فيه أمها دجى وابنة عمها شامة. هذه الشخصية الساحرة التى يكاد اسمها أن يكون علامة شخصيتها، فهى «شامة» الحسن فى هذا العالم النسائي المغلق، مليئة بالتمرد والموهبة. تبدع هذا النوع الجديد من مسرح المشاركة الذى يمتع المشاهدين ويفجر طاقتهم الإبداعية معا. وهو مسرح تعليمى فى الوقت نفسه، تنجح الكاتبة فى دمجه بحساسية فى بنية الحكى، لأن اختياراتها للنصوص التى تمسرحها كان ضمن الرؤية الوطنية التحديثية المتحررة، وكان نوعا من منح النسوة اللواتى حرمن من الصوت صوتا إبداعا يرجع صبواتهن وأحلامهن وأفكارهن المقموعة، من خلال مسرح الأقنعة الفاسية الساحر الذى أبدعته شامة، أو من خلال المسرح الشعبى الغنائى المغاير المليء بالسرد والحكايات الذى أبدعته العمة حبيبة. تلك الإنسانة الرقيقة المهيضة التى تعى أن طلاقها قد حرمها من أى مركز مرموق فى شبكة علاقات القوى داخل الحريم، والتى تتعاطف بصمت مع المتمردات، ولكنها لا تملك القدرة على تأييدهن بشكل علنى. بل أن وجودها نفسها ووضعها الحرج فى عالم الحريم يشكل تحذيرا ضمنيا للمتمردات، حتى لا يسرفن فى التمرد فينتهى بهن الأمر إلى أن يصبحن مثل العمةحبيبة مهمشات بلا حول ولا طول. وخاصة الأم دجى التى تعى الدرس فى صمت، ولا تفصح عن وعيها الشقى ذاك لأن رغبتها فى التجاوز أقوى من الاعتراف بالواقع والإذعان له. فالمثير فى النص هو قدرته على الربط الوثيق بين نزعات التمرد الخاصة ونزعة التمرد القومية على السلطة الفرنسية، والتحرر من الاستعمارين الأسبانى والفرنسى.

فاستراتيجية الثنائيات المتعارضة والمتقابلة هى الوسيلة البنائية الأكثر تغلغلا فى كل مناحى النص. من التعارض بين حريم الريف وحريم المدينة إلى التعارض بين الفضاءات المختلفة: الفضاءات القمعية، والفضاءات التى تمارس فيها المرأة تحققها الحسى، وتوثق فيها منذ نعومة الطفولة علاقتها مع الجسد وطقوس الاحتفاء به. فللكتاب بنية سردية شيقة تحرص على نسج شبكة من التتابعات، وعلى تشويق القارئ فى نهاية كل فصل إلى الفصل الذى يليه. وعلى الاهتمام بدور الفضاء بقدر الاهتمام بالشخصية والحدث والعلاقات. وعلى الجدل الثرى بين العام والخاص، بين خلع اللثام فى فرحة إعلان الاستقلال والوعى بسياسية الحجاب. فعالم الحمام النسائى الحسى غير عالم السطح المترع بالأسرار والحكايات، غير عالم الباحة الواقع تحت سطوة السلطة والتقليد. وهذه البنية السردية المحكمة هى التى تجعل قراءة هذه السيرة الذاتية عملا ممتعا، لا نعرف من خلاله صاحبة السيرة وحدها، وإنما نتعرف فيه على أدق تفاصيل الحياة الاجتماعية فى المغرب فى مرحلة من مراحل تحوله التاريخى الخصيب. ولهذا كله فقد استمتعت بقراءة هذا الكتاب، ليس فقط لأننى أوافق كاتبته على الكثير من رؤاها وأفكارها، وعلى فهمها الجدلى والحركى لفكرة الحريم، وربطها ببنية العائلة الكبيرة التى كان تفككها نهاية لها، ومحاولتها الجادة للخروج بها من استاتيكية الفهم القديم: التقليدى منه والاستشراقى، ولكن أيضا لأننى اتفق معها على أن الباسطيلة المغربية الذى ما خلق الله من أطعمة (ص٧١). وقد استطاعت فاطمة مرنيسى أن تقدم لنا فى كتابها ذاك وجبة شهية لها ثراء الباسطيلة ورهافتها وتنوع عناصرها وتراكب طبقاتها الدلالية والذوقية على السواء.



الركض فى الذاكرة

نَخْلَةٌ وصبىّ

وفضاء يجادله العشب،

والماء فى القنوات،

اشتكى للشواطئ أمواجه وارتجف

نحلَةٌ ودوىّ

وسحاب تصارعه الريح،

والبنت تقطف شمساً ونُوارةً

وتدسُّ النجوم باكمامها،

وتعيد الفراش لزنبقة تعترف..!

نسوة تتوزّع فى بقعة الظّل،

والعرق الأنثوىّ ينزُّ،

ويحفر مجرى على الظهر،

هذا هو النّيل والمطر الموسمىّ يفيضان،

ينكشفان على عتبات الغُرَف..!

المدار انحرف

والصبىُّ اكتوى بالحنين لنخلته، فأحتمى بالفضاء،

وراود طفلته عن عروستها،

وانصرف...!

صُرّةٌ تتجمّع فيها الشجون،

ومظلمة تتشكل،

فى ثوبها القروىّ

جُبّةُ الشيخ مفتوحة للرحيل،

ولحيته فى الطريق،

تفتّشُ عن كيس حنّائها القزحّى..!

غنوةٌ ونداء شهىٌّ..!

واتّكاء المدى،

فوق أذرعة الغَيْم،

يرسم قبّة شيخى،

ومملكة للصعاليكِ،

فى عرسها تنكشف..!

هاهو التُّوت،

يلقى ثمارًا على لجّة الضوء،

تلقطه أعين الطير..،

والولد المتعلّق فى غصنها،

يطرد النّحل، والكلبَ فى لحظة الخوف،

أو صرخة الصمت،

أو عند خارطة المنتصف..!

دمعةٌ تتحدّر من غيمة المنعطف

فارسٌ وشقىّ

صابئ وولىّ

يسكنان الأزقة،

يفترشان التُّراب،

ويلتقيان على حافة البئر،

سهما ينازل صمتا،

ويرمى الصبىُّ بنحلته،

يمتطى عوده،

ينقل العين بينهما ويقول:

«الحصان ارتضى دورة الركض،
والصقر حطَّ على عتبات الجيف..!»
ظلَّ هدب الصبىّ يرف..!
إنَّ سرْب الأوز انتحى جانباً بالبنات،
اللّواتى يؤرجحن سيقانهنَّ،
ويغسلن أوعية البيت،
ماللأوزّ يكركر،
ثم يغوص ويطفو،
ويسبح عند البنات،
ويرجع ملتقطاً خبزَه،
من جيوب الصبىّ..!
الفتى راكضٌ فى البرارى،
يجمّع أوديةً للغناء،
ورملاً لثرثرة البدوىّ
إنّها نخلة تتمايل فى الصيف،
يسكنها النحل،
والثمرات العجاف،
وجّنيةٌ تختفى،
بين ظّل العراجين،

تظهر (جمّارها) للصغار
وتبرز نَهْدَيْن من زرد،
يخرقان السدفً..!
أَنَتَبَهْنا إلى أعين النار،
بعد انْطماس الهدف
الشياطين تمرح فى الطرقات،
تدوس الصغار،
وتقتلع الشجر الملكىّ،
وتجعله علفًا للبغال،
ونحن بلا راية...
ننخطف...!

القاهرة

نعيم عطية

متاعب ليلة سادها الظلام



تعال، طِلبتُك تحقّقت. السنين الطوال، تمنيتَ أن تفضَّ طلاسم والغازا.

ها أنت هنا ستكتشف الأسوار كلها. ستنزاح عنك الغشاوة. سينحسر عنك عبء المجاملات. ستكون هنا، أردت أم لم ترد، فى سكونك، خشنا، ضاريا، وفى عزلتك التى لا برء لك منها متوحشا. وبلا مناظير ستبصر، وتعاين، وتدرك.

الآن ستعيش الحقيقة. وسيتاح لك كل ما تمنيته من قبل، يا من كنت على الدوام غريبا فى رؤاك، جموحاً فى تصاويرك. ستركب خيولاً، وتلصق فى كتفيك اجنحةً. وبلا وهم ستحيا خيالا يفوق كل ما رأيته حتى فى أحلامك. أصبح التوق حقيقة. ستسبح هنا مسجِّلاً ومصوِّراً وكاشفاً لأسرارٍ، وسيكون بمقدورك أن تعيد تقييم حساباتك. وتعرف بكل دقة إجاباتٍ لأسئلة يلفها الغموض. أصبحت التخمينات والاجتهادات إذن حقيقة. وسيهدأ بالك،، فما عاد الغموض غموضا، فقط سوف تحتاج إلى التدريبات المناسبة، وإلا فكما جئت سترحل. وهذه المرة سوف يكون الرحيل رحيلا بحقٍ.

انتبه، لا العب بالألفاظ مثل غيرى. سوف تسألنى إذن، ما القدرات التى أُعطيت لك، هنا، وسوف أجيبُ. بإمكانك أن تركز ، وتسجل، وتحلل، وتحيل ما تتحصل عليه إلى نبضات تكفى لملء موسوعات وموسوعات بالمعلومات والبيانات التى أمكن جمعها من أماكن سحيقة بأعماق الكون. بل وسوف يكون بإمكانك أن تدلى فى بعض الأحيان بردود خاصة . احملْ زكيبتك على ظهرك الذى وهن، والتقط كل شاردة وواردة من المويجات الضوئية أو الصوتية أو مهما كانت. فالإمكانات مازالت متاحة. لا تجعل أى شىء يثبط من عزيمتك.

أعرفُ. نعيش وسط بحيرةٍ من المجارى والمازوت، ومخلفات مصانع، وركامات قمامة. بل أعرفُ أن مياه المجارى من حولنا ترعة فياضة، ولكن فيما مضى، كانت الريح تهب، وتفتح ثقوبا فى الماء، تسحب منها دموع الأسماك، وتنثر على أديم الأرض زهورا من أشواق، وآمال، وأحلام. لا تجعل شيئا إذنْ، مهما عَلَتْ زخامتُه يصرفك عن الإعجاز الأعظم للهندسة الكونية . لا تجعل شيئا يمنع وصول الموجات إليك. دعك من صيد البط والأسماك. سوف أجعل منك صيادَ موجاتٍ، وعندئذ سوف تشاهد ما لم تقع عليه عين من قبل. أنت أشبه بطفلٍ. جاوزتَ السبعين، لكنك طفل. صِرْ صيادا لموجات المد العالية من الطاقة التى تدور فى دوامات، بسرعةٍ لن تعود تخيفك، حَوْلَ الثقوب السوداء. هناك فى الأعماق.

إننى هنا، وجدت المغزى من وجودى كله. بسطتُ شباكى فور لحظة الانفجار العظيم. أسبح ضد الزمن، وأقفز وراء أسواره ولكننى كلما تجاوزت حاجزا، بدت لى حواجز أخرى. ومازلت أسبح وأقفز. ويبدو أنه مازال على أن أسبح وأقفز طويلا، طويلا، لكننى بهذا، وبهذا وحده، وجدت أن لوجودى الممتد معنى.

أحببتُ فيما مضى تمثالا رخاميا. رحتُ أتحسس استدارات جسده الأملس متّيما، لكننى اكتشفت أن ما بينى وبين هذا التمثال غربة، مضت تتسع هوّيتُها. عانيتَ أول الأمر مشاعر مريرة من الحزن والإحباط. ما عاد التمثال الذى كان ومازال جميلاً يستثيرنى. وضعت رأسى على كفى. لم أستطع أن أقاوم نداءً وافداً من وراء أسوار المتحف حيث ترقد حبيبتى الرخامية. تركت نفسى لمستقبل غامض. اجتررتُ قلقا. أيامى تفلت منى. والفحيح آتٍ من بعيد. فحيح فولاذى أرقط.

أيها العصفور الحزين عليك أن تصبح نسراً، مخالبك من حديد، وقلبك بطارية كبيرة تنبض موجات كهربية. ولّىٌ زمنٌ أغانى الحب، تُنْشَدُ تحت نافذة الحبيبة. اصنع لنفسك تمثالاً جديداً، ولو من الحديد الخردة، فلن تَرِقَّ «فينوس» لحالك.

انطفأ الحب. للضرورة أحكام. ومن منجزات التكنولوجيا صَنَعَ لنفسه تمثالاً. تجاوز علاقات الحب السهلة. الكتابات المنقوشة على الجدران تآكلت وانطمست، بل إن الجدران ذاتها تهاوت. وإذا كان مجلد الأساطير باقياً، فمن اللازم أن يُطْوَىَ فصلٌ، ويُفْتَحَ آخر.

حسين حامد

مائة عام من السينما

هذا العام تدخل السينما المئة الثانية من عمرها.. سنوات طويلة مرت عليها، عاشت فيها أطوارًا عديدة من النشوء إلى الارتقاء... منذ الميلاد المحدود إلى الانتشار العالمى الواسع.. مراحل عدة متعاقبة ومتبادلة مرت عليها، من الازدهار إلى الكساد وهكذا دواليك، لم تثبت السينما على حال.. وكانت الأسباب دائما إما داخلية أى من داخل صناعة السينما نفسها أو خارجية نابعة من ظروف المجتمع حولها، الاقتصادية والاجتماعية، وفى بعض الأحيان كان السببان معًا.

وأخيرًا وصلت السينما إلى عصرنا الحالى لتجد نفسها فى مفترق طرق، فإما أن يحدث الطلاق البائن بين طرفيها، صناعها ومنتجيها من جهة وجمهورها ومريديها من جهة أخرى، وتدخل دائرة الكساد المفرغة لتدور حول نفسها، وإما أن تزداد أواصر الصلة بين طرفيها وتتفاعل علاقتهما لتحقق مزيدًا من الانتشار والازدهار. ففى السنوات الفاصلة بين قرنين من الزمان، وبينما الإنسانية تودع قرنا من عمرها وتستعد لاستقبال قرن آخر، بدا أنه سيأتى ومعه سينما أقل ما يقال عنها إنها ليست من الفن السابع فى شىء، هى مختلفة عنه ومتناقضة فهكذا كانت بوادرها فى السنوات الأخيرة، وهو ما دفع دولة كبرى كفرنسا إلى الاعتراض بشدة على بند السينما والمسلسلات التليفزيونية فى اتفاقية الجات الأخيرة ورفضت بإصرار إطلاق حرية تداولهما كسائر السلع فى الاتفاقية. وأصرت على استثنائهما وفرضت قيودًا على تنقلهما.

وطبعًا كانت تقصد الإنتاج الأمريكى فى هذا المجال بالذات، وكان الهدف حماية صناعة السينما المحلية وحماية المجتمع الفرنسى من آثار هذه النوعية من

الإنتاج.. وتبعتها باقى الدول الأوروبية وأصبحنا نقرأ فى الصحف الأوروبية، الإنجليزية وغيرها عن الغزو الثقافى والآثار السلبية لهذه الأفلام والمسلسلات وارتباطها بانتشار العنف والجريمة فى مختلف الدول الأوروبية.. مما حدا بالاتحاد الأوروبى إلى التدخل وأصدر قرارًا بالا تقل نسبة الأفلام والمسلسلات المحلية (الأوروبية) المعروضة على الشاشات الكبيرة والصغيرة - السينمائية والتليفزيونية - الأوروبية عن خمسين بالمائة، معنى ذلك أنه يمكن زيادة هذه النسبة، ومن ناحية ثانية فإن الخمسين بالمائة الأخرى أو ما تبقى سوف تشترك فيها دول عديدة من خارج الاتحاد الأوروبى، من أوروبا الشرقية وروسيا وآسيا وافريقيا وأمريكا الجنوبية والشمالية.. وهو ما يقلل من حجم الأفلام الأمريكية المعروضة فى اوروبا وبالتالى يدعم إمكانية محاصرة آثارها السلبية.

لكن.. ما هى هذه النوعية من الإنتاج السينمائى التى أثارت كل هذه المخاوف وفرضت الحذر الشديد فى التعامل معها؟

قبل أن ندخل فى تفاصيل هذه السينما المشكلة.. لنعد إلى الوراء قليلا لنستكشف معًا مسيرة الإنسان والسينما التى أوصلتنا لما نحن فيه الآن.

أول الطريق...

قبل مائة عام عندما ظهرت السينما كفن سابع يكمل ما سبقه من فنون كان منتجوها يحرصون على وجود علاقة تكامل بينهم وبين مشاهديهم، يقدمون لهم كل ما يثير انتباههم ويجذبهم لمشاهدة السينما ... فى البداية كان الترفيه هو الهدف من خلال مواقف كوميديا تضحك المشاهدين وتسليهم، ثم دخلت الثقافة كهدف ثان حيث كانت السينما تعرض قضايا محددة تهدف إلى تثقيف مشاهديها وتوجيههم وجهة معينة.

ومع تطور تقنية السينما وازدياد وعى الناس تحولت لتصبح وسيلة للاتصال بالجماهير تتكامل مع باقى وسائل الاتصال الجماهيرى لتقدم وجهة نظر المجتمع الذى تمثله وأسلوب التطور الذى يسعى إليه فى مختلف المجالات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية. ولم يتوقف الأمر عند جماهيرها بل تعداه إلى جماهير مجتمعات أخرى بهدف التأثير عليها واستمالتها إلى التوافق مع مصالح وأهداف ذلك المجتمع الذى خرج منه الفيلم.

وكانت القاعدة التى تحكم صناعة السينما وما زالت توجهها، هى أن المزيد من الإقبال الجماهيرى يعنى المزيد من النجاح الأدبى وبالتالى اتساع رقعة التأثير الذى سيؤدى بدوره إلى مزيد من الأرباح المالية الهائلة.

نجحت السينما فى تحقيق أهدافها وخلقت جمهورًا عريضًا مرتبطًا بها وينتظر فى شوق أفلامها ويتسابق لحضور عروضها. وصاحب هذا النجاح تنوع الموضوعات التى تعرضها السينما فظهر الفيلم السياسى والبوليسى إلى جانب الأفلام الكوميدية والرومانسية.

ليست سينما واحدة بل سينماتان..

كانت هذه هى حال السينما المعلنة التى تقدم عروضها فى دور للسينما منتشرة فى كل مكان ويشاهدها جمهور عريض يحرص على أن يجعل من أمسياتها مناسبات اجتماعية يلتقى فيها المشاهد بمن يحب ويكتسب أصدقاء جددا يتبادل معهم الخبرات والمعارف الثقافية والاجتماعية.

فى المقابل كان هناك سينما اخرى مختلفة تماماً وهى السينما السرية التى اصطلح على تسميتها بالبورنو، والتى تقدم عروضها فى علب الليل وفى تجمعات سرية يحضرها جمهور محدود يحرص على التخفى وهو يشاهدها. والعروض فيها تختلف عن الأولى فهى تتسم بالابتذال والتردى وهى تصور علاقات البشر بعضهم ببعض، السوى منها وغير السوى.

كان الفرق بينهما شاسعا فبينما السينما الأولى - المعلنة - تخاطب فى المشاهد عقله ووجدانه، كانت السينما الاخرى - السرية - تخاطب غرائزه الجنسية وكل ما هو كامن فى نفسه.

سار هذان النوعان من السينما فى خطين منفصلين ومتوازيين، كل منهما يخاطب جمهوره المختلف جذريا عن جمهور الآخر وكان المفترض ان هذين الخطين المتوازيين لن يلتقيا بسبب التناقض الشديد فى مسارهما والبعد الشاسع بين أهدافهما لكن أموراً غريبة طرات على الحقل السينمائى فى الآونة الأخيرة جعلت الخطوط تتداخل وتختلط بما ينذر بانحراف خطير فى مسيرة السينما كفن جماهيرى يهدف إلى تثقيف العقل وترقية المشاعر والوجدان. وبدا وكأنها تتخطى الخطوط الحمراء التى تفصل بين ما هو مسموح وما هو ممنوع.

كيف حدث هذا ولماذا؟؟

فى السنوات الأخيرة طرأ متغير اساسى على عالم السينما وهو عزوف الناس عن الذهاب إلى عروضها وكان وراء عزوفهم هذا سببان:

الأول: المنافسة الشديدة التى شنها التليفزيون على السينما، خاصة وأنه يعرض إلى جانب برامجه المتنوعة اشكالا درامية قريبة من الفيلم السينمائى وتعالج موضوعات لا تختلف كثيراً عما يعالجه الفيلم ثم أن التطور السريع فى تقنياته جعله يتابع الأحداث الجارية من رياضة وحروب وكوارث وغيرها من أحداث وينقلها لمشاهديه لحظة وقوعها، فيستطيع المشاهد أن يتابعها وينفعل بها وهو جالس فى بيته على بعد أميال من مكان حدوثها. وهو أمر لابد وأن يخلب لب المشاهد ويسيطر عليه ولن يترك له فرصة للفكاك منه. والنتيجة أن يلزم بيته ولا يسعى للخروج منه مهما كانت المغريات. ويكفى ان نذكر كمثال لذلك انه أثناء الأحداث الكبيرة كحرب الخليج مثلا او بطولة كأس العالم لكرة القدم اضطرت مسارح وسينمات كثيرة إلى إغلاق أبوابها وإلغاء عروضها لعدم وجود جمهور لهذه العروض.

ولو اضفنا إلى ذلك أن التليفزيون شجع على التلقى الفردى بما يحمله من إغراءات بينما السينما تعتمد على التلقى الجمعى بما يحمله من محاذير. إذن ما الذى يحمل المشاهد على أن يضحى بمشاهدة منزلية تتم فى يسر وسهولة وتلبى كل رغباته ليستبدلها باخرى يتحمل فيها مشاق الخروج من المنزل وزحام الطريق ورفاق مشاهدة ربما لا يتفقون معه فى ذوقه أو فى سلوكه؟

ثانياً: إن المشاهد لم يعد لديه الوقت الكافى ليقضى منه عدة ساعات خارج منزله ليشاهد السينما فهو يركض طوال النهار ليجمع المال ليسدد الفواتير التى تلاحقه من كل جانب وتكاد تقضى عليه إن تقاعس عن تسديدها. فالبيت بالأقساط وكذلك الأثاث والسيارة والغاز والكهرباء والماء وغيرها من ضرورات الحياة!! أبعد كل هذا الجهد البدنى والعصبى يجد الإنسان من

الوقت أو الصحة أو حتى المزاج ليشاهد فيلمًا فى سينما خارج منزله؟ أم أنه سيحتاج إلى بعض الراحة أمام التليفزيون ثم ينام مبكرًا ليصحو فى الصباح مبكرًا ليبدأ الرحلة نفسها ثانية!!

لكن على الرغم من ذلك لم يكن لمنتجى السينما وصناعها أن يستسلموا وأن يبددوا أموالا تصل إلى المليارات هى حجم الاستثمارات فى صناعة السينما أو أن يسمحوا بتشريد مئات الألوف من البشر العاملين بهذه الصناعة. ففكروا فى استعادة جماهيرهم المفقودة، ووجدوا الحل بإضافة بعض المشهيات إلى أفلامهم لتجعلها أكثر إغراء للمشاهدين وهو ما يصعب على التليفزيون منافستهم فيه. فدخلت الإثارة فى حبكة الفيلم وخاصة الفيلم البوليسى وظهرت أفلام الرعب الدموية التى جعلت المشاهد يتسمر فى كرسيه طيلة عرض الفيلم، ثم ظهرت أفلام المبالغة فى الأحداث والأداء وهى ما اصطلح على تسميتها بأفلام الميلودراما والتى تكاد تعصر أعصاب المشاهد ودموعه.

نجحت هذه السياسة وبدت ذات بريق أخاذ ألهب مشاعر الناس وأثار حماسهم وجذبهم بشدة ليعيدهم بقوة إلى حظيرة السينما. وساعد على هذا النجاح حملات الدعاية والإعلان الضخمة التى امتدت إلى كل وسائل الاتصال الجماهيرى وخصوصًا التليفزيون وتكلفت الملايين أضيفت إلى ميزانية الفيلم وأصبحت جزءًا لا يتجزأ من صناعة السينما.

لكن هذا النجاح لم يستمر طويلا فقد خبا بريق هذه السياسة عندما تنبه التليفزيون وأدخل الإثارة والميلودراما إلى أفلامه ومسلسلاته فهو الآخر يحرص على جذب المشاهدين ضمانًا لأداء رسالته الإعلامية والثقافية والترفيهية.

ومرة أخرى تجد السينما المشاهدين يتسربون من قاعاتها سعيا وراء التليفزيون الذى أصبح يلبى كل احتياجاتهم من إثارة وترفيه إلى التثقيف والتوجيه.

ويجد المنتجون أنفسهم فى مواجهة المأزق نفسه وتدخل السينما دائرة الكساد.. ولابد من التفكير فى وسيلة تنقذ هذه الصناعة البراقة وتستعيد الجماهير المتسربة.. على أن يكون الحل هذه المرة حاسما وغير تقليدى فالمنافسة بينهم وبين التليفزيون بمرور الأيام تزداد ضراوة .

وبعد تفكير وجدوا الحل الذى لن يستطيع التليفزيون مجاراتهم فيه، و هو الاستعانة بالسينما السرية (البورنو) أو بمعنى أدق سينما العرى والإباحية. أخرجوها من مكمنها إلى العلن. لم تعد تعرض فى علب الليل أو فى التجمعات السرية بل أصبحت تعرض فى كبريات دور العرض السينمائية. وبعد أن كان جمهورها محدودًا للغاية ويمثل نوعية ذات طبيعة خاصة جدًا من المشاهدين تختلف جذريا عن جمهور السينما الحقيقى. وأيضًا بعد أن كان ممثلوها من المغمورين غير المعروفين جماهيريا، أصبحنا الآن وبعد أن خرجت للعلن فى موقف مختلف تمامًا.

نجوم للبيع.

ممثلو هذه السينما أصبحوا من النجوم المشهورين المحبوبين جماهيريا، وكان لابد لهؤلاء النجوم أن يجتذبوا قطاعات أكبر من المشاهدين أكثر بكثير من أولئك الذين كانوا يرتادونها فى وضعها السرى السابق. فمن ناحية أن ظروف المشاهدة السرية وما يصحبها من حذر

وخوف تختلف تمامًا عن المشاهدة العلنية المطمئنة التى تتم تحت سمع وبصر القانون.

ومن ناحية أخرى وفى هذه الظروف المطمئنة يشاهد الجمهور نجمه المحبوب يمارس الجنس مع نجمة شهيرة يشار لها بالبنان!!! عملية جنسية كاملة تتم أمام المشاهد. أعضاء الإنسان كلها تظهر بلا حياء. لا خوف من رقيب أو حسيب!!

على سبيل المثال لا الحصر فيلم Basic Instincts الذى عرض مؤخرا بطولة **مايكل دوجلاس وشارون ستون**.

أى إغراء وإثارة أكثر من هذا؟؟ وأين التليفزيون المنافس التقليدى فى مباراة كهذه تتم خارج نطاق الفيلم والأخلاق المتعارف عليها؟؟

مع ملاحظة أن بعض هذه الأفلام بدأت تأخذ طريقها إلى بعض محطات التليفزيون التجارية التى تركض وراء كل غريب ومثير لتسوق من خلاله الإعلانات التجارية. وهى تعرضها بعد منتصف الليل. لكن الآن لم تنتج أى من هذه المحطات هذه النوعية من الأفلام.

. **بوادر الأزمة**

ارتفعت الأصوات - فى أوروبا وغيرها من بلدان العالم بل وفى أمريكا نفسها - محذرة من تفشى هذا التيار وآثاره المدمرة على أخلاقيات أى مجتمع تعرض فيه مثل هذه السينما الجنسية الفاضحة عرضا جماهيريا واسعًا وفى أوقات المشاهدة العادية حيث الكثافة العددية للمشاهدين. لكن أصحاب هذه السينما كان لهم رأى آخر، فهم يرون أن الجنس من حقائق الحياة التى لا يفيد إنكارها بل العكس هو الصحيح فإخفاؤه والتعتيم عليه يحملان من الأخطار الكثير.

وهى كلمة حق يراد بها باطل فهناك فرق بين الابتذال والحدود المتفق عليها.

وكان من بين الآراء التى رفعها أصحاب هذه السينما هجومهم على التليفزيون باعتبار أن آثاره السلبية أكثر تدميرًا من السينما فهو يضعف إحساس المشاهدين ويحجر قلوبهم بما يعرضه من عنف وجنس وحوادث انتحار. ولابد أن تكون هناك خطوط فاصلة بين ما تعرضه السينما وما يعرضه التليفزيون فهناك الكثير من الموضوعات التى يمكن عرضها فى السينما ولا تصلح مطلقا للتليفزيون. فالسينما فى النهاية مشاهدتها اختيار بينما التليفزيون فرض وإجبار، لأنه قريب من المشاهد يستطيع أن يفتحه فى أى وقت يشاء. ويكفى أن يفتحه أحد أفراد الأسرة فيشاهده الجميع كبارًا وصغارًا حتى ولو كان غير متفق مع أذواقهم أو أعمارهم.

هكذا كانت مبررات أصحاب هذه النوعية من الإنتاج السينمائى.

لكن.. هل سينتشر هذا الإنتاج الذى بدأ فى السينما الأمريكية ويصبح تيارًا جارفا تمتد عدواه إلى السينما العالمية كما حدث فى السابق وانتقلت عدوى أفلام العنف والمخدرات والأفلام البوليسية وأصبحت هى النوعية المسيطرة على صناعة السينما فى أنحاء العالم وتوارت إلى جانبها نوعيات أخرى من الأفلام مثل الكوميدى والرومانسى وغيرها والتى لا يكاد إنتاجها يذكر إذا ما قورن بإنتاج النوعية الأولى، وهى الأفلام التى كان لها

آثارها المدمرة على الكثير من المجتمعات؟؟ ويستتبع هذا السؤال سؤال آخر أكثر أهمية وهو هل تتعدى السينما بوصفها فنًا محترما الخطوط الحمراء وتدخل إلى ما هو محظور إنسانيا وفنيا؟ وبمعنى آخر هل تتخلى السينما عن هدفها فى تثقيف العقل وترقية المشاعر والوجدان؟؟ الإجابة على هذه التساؤلات ليست سهلة، فهناك العديد من النتائج الاجتماعية والاقتصادية التى تنتظر هذه النوعية من الأفلام، ومن ثم سيكون على أصحابها أن يفكروا مرات ومرات قبل أن يتمادوا فى إنتاجها.

ما هى هذه النتائج؟؟

السينما بين السياسة والاقتصاد

حديثنا سوف يكون فى أغلبه عن السينما الامريكية باعتبارها الأضخم إنتاجا والأوسع انتشارًا والأكثر تأثيرًا حيث يمتد تأثيرها إلى السينما العالمية بأسرها - منتجين ومتفرجين - أى إلى كل مكان فى العالم به سينما يراها الناس ويتأثرون بها. ولا أعتقد أن هناك مكانا على الكرة الأرضية ليس فيه دار عرض سينمائية سواء فيه أو قريب منه، المهم أنها فى متناول المشاهد يراها فى أى وقت يشاء.

من ناحية أخرى فإن السينما الامريكية صاحبة السبق فى إنتاج هذا النوع من الأفلام موضوع هذه الدراسة. ولو أن المنتجين فى دول أخرى حاولوا تقليدها، لكن إنتاجهم مازال محدودًا للغاية.

من المعروف أن الفيلم الأمريكى يعطى عائدا من عرضه داخل امريكا يغطى تكلفة إنتاجه ويحقق ربحا لمنتجيه. لكن امريكا الدولة تحرص على تصديره للخارج ليعرض فى انحاء العالم وتعتبره سلعة التصدير الأولى فهو الوحيد من بين منتجاتها الذى لا يخضع للمنافسة فى أى مكان فى العالم بينما سائر منتجاتها الأخرى تواجه منافسة شديدة من مثيلاتها من منتجات دول أخرى.

وهى تهدف من عرضه خارج أمريكا إلى تحقيق هدفين.. أولهما اقتصادى والآخر سياسى. من الناحية الاقتصادية يحقق الفيلم الأمريكى عائدًا ماليا ضخما يدخل الخزانة الأمريكية ويؤدى إلى اعتدال الميزان بينها وبين الكثير من الدول وغالبا إلى تفوق الجانب الأمريكى.

مع ملاحظة أن الفيلم الأمريكي يصدر لبعض الدول منها بلادنا بسعر رخيص جدًا وكذلك المسلسلات الامريكية حتى يحقق الهدف الثانى.

أما من الناحية السياسية فالفيلم الأمريكي أثره علي الشعوب الأخري هائل ولا يقاس بأي عائد مادى.

لانه أكبر من ذلك بكثير، فهو يقدم أسلوب الحياة الأمريكية فى صورة مبهرة تثير إعجاب كل من يراه وتجعل تقليده هدفا للكثير من مشاهديه، وهى مسألة تبدو فى ظاهرها بسيطة لكنها فى حقيقتها أمر بالغ الأهمية فهؤلاء المقلدون والمعجبون هم فى النهاية رصيد للسياسة الأمريكية ويمكن استمالتهم بسهولة لتحقيق الأهداف الأمريكية وانظر إلى كم الأعلام الأمريكية المنتشرة فى مصر على الملابس وفى السيارات وقارن بينها وبين انتشار العلم المصرى لتعرف أثر هذه الأفلام والمسلسلات. وهى قضية إذا نظرنا لها فى إطار من الواقعية وبعيدًا عن المثالية سنجد أن لها ما يبررها من وجهة نظر أصحابها مهما كان رأينا فيها!!

ذلك أنه فى الوقت نفسه الذى يحقق فيه الفيلم الامريكى المصالح الأمريكية ويخدمها فإن له آثارًا سلبية

على مجتمعات أخرى بعضها يتفق مع الأهداف السياسية الأمريكية لكنه يختلف فى الرؤى الاجتماعية، حيث أدى إلى خلخلة سلوكية وخلقية فى كثير من الدول التى بالغت فى عرض الأفلام والمسلسلات الأمريكية على مواطنيها.

فعلى سبيل المثال وقبل أكثر من عشر سنوات كتبت فى جريدة «الأهرام» القاهرية محذرًا من تفشى الأفلام والمسلسلات الأجنبية وبخاصة الأمريكية، فى مصر والمنطقة العربية، وقلت يومها إنها بما تقدمه من عنف ودموية تمثل قيم منتجيها ومبادئهم وهى متناقضة تمامًا مع قيم مجتمعنا العربى ومبادئه، وحذرت من أن آثارها على شبابنا ستكون بالغة وأن ذلك لابد أن يهدد أمننا واستقرارنا.

واليوم ونحن نرى موجة العنف والدموية التى تجتاح بلدانا عربية عديدة نشعر أننا لم نأخذ حذرنا فى الوقت المناسب، فهل نتنبه قبل فوات الأوان لما يمكن أن تحمله إلينا هذه الموجة القادمة من أفلام الجنس والإثارة؟؟

مع ذلك يمكن القول أن قيمنا وأخلاقيات مجتمعات عديدة سوف تقف مؤقتا حائلا دون عرض هذه الأفلام فى بلادنا وبلاد عديدة، فإذا كنا قد تغاضينا وسمحنا بعرض أفلام العنف والجريمة بهذه الكثافة وكان ما كان من آثارها الاجتماعية فالموقف مختلف تمامًا مع هذه النوعية من الأفلام الجنسية التى تهدد كياننا كله ونحتاج إلى طول نفس فى مقاومتها. وهى أفلام بطبيعتها لا يمكن حذف أجزاء منها والسماح بمرورها فالجنس فيها جزء أساسى من نسيج الفيلم وحبكته وحذفه سوف يؤثر على مضمون الفيلم وتوقيته.

وفى تصورى أنه إذا ما استمر منع هذه الأفلام فى بلدان عديدة فنحن أمام احتمالين :

الأول.. ألا يضحى منتجو السينما بأسواقها الخارجية وما تحققه من عوائد اقتصادية وسياسية تخدم مصالح بلادهم، وأن يقصروا إنتاج هذه النوعية من الأفلام على هامش الإنتاج الكلى للسينما بما يرضى مشاهدى الداخل ومن يشاء من مشاهدى الخارج.. وهو احتمال بعيد التوقع لكنه مشفوع بالتمنى.

الاحتمال الثانى.. أن يتوسع إنتاج هذه النوعية من أفلام الجنس الفاضح لتصبح تيارًا دافقا يكتسح ما عداه من أفلام وأن يعتمد منتجوه فى مقاطعة بعض الدول له على التسرب السرى الذى سيخلق له جمهورا سرعان ما سيتسع وتصبح المقاطعة - مع ازدياده - غير ذى معنى. ثم أن الأقمار الصناعية والقنوات الفضائية سوف يكون لها أثرها الحاسم فى تذويب جليد المقاطعة إن صمدت مع التسرب السرى.. وهو احتمال أقرب إلى التوقع بناء على خبراتنا السابقة مع منتجى السينما العالمية.

إذن فنحن أمام صراع حضارات تريد إحداها أن تقتلع الأخرى وتلقى بها فى دروب التاريخ المنسية. ويبقى السؤال المهم محور هذه الدراسة.

إذا كانت فرنسا ودول أوروبا بعمقها الحضارى قد وضعت القيود لتحد من حرية دخول هذه الأفلام إلى أراضيها، فالأحرى بنا ونحن مجتمع له سمات خاصة تختلف جذريا عن هؤلاء وأولئك - أحرى بنا أن نفكر فى حاضرنا ومستقبلنا وأن نتساءل..

ماذا نفعل للحفاظ على ذاتنا وحضارتنا؟؟ وكيف ندافع عنها فى مواجهة هذا الطوفان المدمر الذى يهدد باقتلاعنا من جذورنا ويلغى ماضينا ويدمر حاضرنا ومستقبلنا؟؟

ليس أمامنا سوى قبول التحدى والاستجابة له فالبديل مروع، وهو أن ننضم إلى الأمم البائدة التى لم يبق منها فى التاريخ الإنسانى سوى خبر من بضعة أسطر. أو نكون كمن يبيع تراثه وماضيه سعيًا وراء أوهام المعاصرة والتحديث.

ونصبح كما قال أحد المفكرين الفرنسيين ضحايا لرموز الإمبريالية الثقافية الأمريكية.. هوليود واللغة الانجليزية والكوكاكولا.

وقبول التحدى والاستجابة له لا ينفع بمعسول الكلام مهما كان صداه المؤقت وإنما بخطة عمل تحدد مسبقا أهدافها.. حتى يكون أمامنا وضوح للرؤيا نعرف من خلاله إلى أين نسير وكيف.

فى تصورى أن الخطة لابد وأن تكون من شقين.. الأول خارجى والثانى محلى.

بالنسبة للخارج من الملاحظ أن رأس المال العربى قد اتجه إلى كل مجالات الاستثمار فيما عدا السينما، فلم نسمع عن أحد الأثرياء العرب اتجه بأمواله إلى السينما لينتج فيلما عالميا، مع أن السينما تعطى عائدًا أسرع وأكبر من أى استثمار آخر.

لقد سبقنا اليهود إلى إدراك أهمية صناعة السينما فاتجهوا باستثماراتهم واستطاعوا الاستيلاء على أكبر قلاعها - هوليوود - ومن خلالها أنتجوا أفلاما تخدم قضاياهم وتشوه الإنسان العربى وتسىء إليه. وفى السنوات الأخيرة اتجه اليابانيون باستثماراتهم إلى هوليوود أيضا واشتروا أضخم استديوهاتها. وعلينا أن ننتظر فى المستقبل القريب أفلاما بالتقنية الأمريكية العالمية يمثلها نجوم عالميون كبار وتخدم فى النهاية أصحاب رأس المال اليابانيين وتحقق مصالحهم.

هذا عن الشق الأول فى الخطة - الاتجاه إلى الخارج، إلى السينما العالمية .

أما الشق الثانى، وهو الاتجاه إلى الداخل أعنى الاهتمام بالسينما المحلية (المصرية) وزيادة الاستثمار فيها. فمما لا شك فيه أن السينما المصرية تعيش أزمة راهنة أقل ما يقال عنها إنها حالة انعدام وزن يمكن أن توصف بالتردى، وهو ما يجعلها غير قادرة على التنافس مع السينما الأجنبية التى نحاول أن نحمى المشاهد المصرى والعربى من السيئ منها. ويكفى أن ننظر للمهرجانات العالمية لنعرف موقعنا من الإنتاج العالمى فى هذا المجال، فهناك دول بدأت فيها صناعة السينما بعدنا بعشرات السنين لكنها عرفت طريقها إلى المهرجانات العالمية وقدمت سينما حصدت جوائز الصدارة فيها، وعلنا نذكر من هذه الدول الصين ونيوزيلاندا، أما السينما المصرية العربية فهى تعرض دائما على هامش المهرجانات لتواضع مستواها وعدم قدرتها على المنافسة.

وحالة التردى التى وصلت إليها السينما العربية لها أسباب عديدة بعضها يتصل بالبشر وبعضها يتصل بالأجهزة والمعدات التى تستخدم فى صناعة الأفلام.

فعلى الرغم من أن معهد السينما فى مصر قد مضى على إنشائه وقت طويل وتخرجت منه أجيال عديدة من الإداريين والفنيين والفنانين أغلبهم على مستوى علمى وفنى عاليين، وكان المفروض أن يثروا الحركة السينمائية بعلمهم وفنهم لكن ما حدث كان عكس ذلك تماماً، فمستوى أغلب الأفلام المنتجة فى السنوات الأخيرة يدل على أن العلم والفن قد نحيا جانبا ووضعا على الرف ليحل محلهما شىء اختلط فيه الحابل بالنابل لاتعرف إن كان ينتمى إلى السينما فنًا أو السينما اسمًا!!

وتعجب أن أسماء كبيرة تتمتع بقدر كبير من التقدير والاحترام قد اشتركت فى هذا الاختلاط المسمى تجاوزًا، سينما!! ولعل أفلام المقاولات التى غزت الحقل السينمائى فى هذه الفترة خير دليل على ما نقول، ولن أطيل فى الحديث عنها أو عن آثارها السلبية سواء على صناعة السينما أو على مشاهديها فقد سبقنى الكثير فى التنبيه والتحذير من هذه السينما المسخ وآثارها.

أما عن الأجهزة والمعدات فحدث ولاحرج، فيكفى أن نقول إن معظم الاستديوهات التى أقيمت فى الأربعينيات لم يحدث لها منذ إنشائها أى تطوير أو إحلال، وبعضها لم يعرف أى صيانة!! والشىء فى معدات التصوير وأيضا فى المهن الوسيطة من صوت وطبع وتحميض!! باختصار، فى الوقت الذى تستخدم فيه السينما العالمية أجهزة ومعدات حديثة ومتطورة تتبدل كل حين إلى الأحدث والأجود فإن السينما المصرية مازالت تعمل بمعدات قديمة لم تعرف أى تحديث أو تطور. ولنا أن نتخيل مستوى إنتاج هذا وذاك.

إذا كان هذا هو حال كل العناصر التى تنتج السينما المصرية فهل ننتظر من إنتاجها أن يستوعب المشاهد العربى ويغنيه عن أفلام السينما الأجنبية التى نريده الا يرى السيئ منها؟ وهل ننتظر أن يكون لأفلام منتجة فى مثل هذه الظروف أى تواجد على الساحة العالمية؟ فعلى سبيل المثال يعرض التليفزيون البريطانى بقنواته الأربع أفلاما من دول أخرى كالهند والمكسيك وإسرائيل وغيرها فيطلع المشاهدون على فنون وثقافة شعوب أخرى، ولكننى لا أعتقد أن المشاهد الإنجليزى سمع عن السينما المصرية!!

إذن فعندما ننادى بأن يستثمر رأس المال العربى والمصرى أمواله فى تحديث وتطوير السينما المصرية لينتشلها من التردى الذى تعانيه ويعانيه معها المشاهد المصرى والعربى فإننا نؤكد أنه مصلحة وطنية عليا، وأى تخلف عنه سيكون بمثابة تخاذل وتخل عن المسؤولية.

يانيس إيفانتيس

ت: حسن طلب

ثلاث قصائد

الشاعر اليونانى «يانيس إيفانتيس» هو الشاعر الفائز هذا العام بجائزة كفافيس عن الشعر اليونانى ، وشعر «إيفانتيس» يمثل التيارات الجديدة فى الشعر اليونانى المعاصر ، كما يعكس فى الوقت نفسه انفتاحا واعيا على التراث الإنسانى عامة والتراث المصرى والشرقى خاصة كما يبدو من قصيدته الثانية (صلاة الشاعر)، وقد تمت ترجمة هذه القصائد عن الترجمة الإنجليزية للنص اليونانى.

● كتاب الكون

كتاب واحد فحسب هو الذى تمت كتابته
كتاب مكتوب بالأشياء لا بالكلمات.

كتاب واحد فحسب قد تمت كتابته.
كتاب كتبه الكون بالكون وللكون

الكون هو كتاب الكون

الكون لا بداية له ولا نهاية
ولكن حين يفض الشاعر أسرار الكون
يصبح الكون كما لو انه عاد إلى بدء الخليقة

كتاب واحد فحسب يمكن قراءته
ذلك هو كتاب الكون

أن نكتب يعنى أن نقرأ كتاب الكون
وكل كتاباتى ليست شيئا اللهم إلا توكيدات على كتاب الكون.
كل كتاباتى ليست شيئا اللهم إلا تخطيطات وملاحظات على هوامش صفحاته

أن أكتب يعنى أن أفصح
وأن أحاول مشاركة البشر
ما أطالعه فى كتاب الكون من جمال وهلع
ذلك أن أحدا لن يطيق وحده مطالعة كتاب الكون .

● صلاة الشاعر

(١)
بالضبط مثل إيزيس
التى جمعت أشلاء جسد أوزوريس شلوا إلى شلو
يجمع الشاعر كلمة إلى كلمة ليكتمل له جسد مخصوص
(٢)
ليست هناك حاجة لالتقاط أشلائى واحدا واحدا
يكفى أن تذكرى اسمى فقط يا إيزيس لتبعثينى حيا
(٣)
ما أبسط ما تتم به الأشياء فى الحب!
فالكلمات تأتى من تلقاء نفسها

الكلمات تدور حول مراكزها
بالضبط كما تدور الكواكب حول الشمس.

وحين لا أحب تنطفئ شمسى
حين لا أحب أفقد المركز
ينحل نظام الأشياء والأشياء تتبدد
ولا شىء يحدث من تلقاء نفسه

حين لا أحب لا يكون لدىّ مركز
حين لا أحب أتبدد

حرفاً إلى حرف ومقطعا إلى مقطع وكلمة إلى كلمة
اجمعى أشلائى يا إيزيس وأقيمينى جسدا
اجعلينى أغتسل فى إشراقة الأشياء

فى كل هذا الذى كتبته ، أليس لى أن أحاول كتابة اسمى؟

• مقدونيا ١٩٨٠

وتوقفنا فى مواجهة قضبان القطار
أمام الأضواء التى كانت تومض وتنطفئ كعينى صقر مصرى مقدس ، حيث كان القطار
مقبلا بصفيره وجلبته ، إلى ها هنا سيأتى
ويمرق ـ يمرق ـ يمرق ـ يمرق ـ يمرق ـ يمرق ـ يمرق
لقد مرق وغادرنا ، كأنه فصل كامل من فصول العام
كانت شبابيكه هى الأيام وعرباته هى الشهور
فصل بتمامه

كان يمرق بعيدا عبر السهل ويغادرنا
تحت عينى الصقر ، الحارس
فى لحظة العبور هذه ، حيث كانت الشمس
تحدق لتقرأ الطالع، ففى السهل الممتد قبالتنا
كانت الشوارع خطوطا فى راحة يد

وانطلقنا
حيث كنا نقود دراجتنا البخارية (الياماها) باتجاه النهر
ووصلنا إلى هناك
حيث وجدنا النهر يدا والجسر هو الساعة التى تحيط بمعصمها
وكانت المرأة الغجرية
هناك على حافة النهر بجوار الجسر
وكنت أنت الذى أوقفت الدراجة
وجعلت المرأة الغجرية تطالع خطوط راحتك التى تشبه الأنهار
بما لها من ينابيع وبجريانها
بين هضاب راحة اليد
قبل أن تأخذ فى الفيضان ، والغجرية
ـ التى ربما تكون ذاتك أنت وقد انعكست على صفحة النهار ـ الغجرية
كانت مكسوة بألوان البطاقات ، وحول إصبعها الرقم الذهبى
أعنى :
ذلك الخاتم الذى كان ملك الغجر قد اصطاده
عندما ألقى بشصه فى اتجاه المجرة.

حسن نور

دخان أزرق



امتلأت سماء الحارة بالزغاريد.. الفرحة ملأت قلبها.. شعرت بها تتقافز فلم تحتملها، أحست برفيف قلبها فأطلقت زغرودة طويلة.. لضمت الجارات زغاريدهن بزغرودتها فاختلطت وانسجمت.. ذابت كل زغرودة فى الأخرى فلم تميز واحدة منهن زغرودتها.

لفظنى القطار على الرصيف الكابى.. بضع مقاعد رخامية متناثرة ولافتة أسمنتية ضخمة تحمل حروفا بارزة باسم البلدة، وأحواض زرع مستطيلة محاطة بالطوب الأحمر، وأشجار قصيرة السيقان، وخيط الفجر الأبيض يحاول النفاذ من بين ركام السحب الرمادية.. دفست يدى فى جيوبى مستجديا الدفء.. لم يكن ثمة أحد على الأرصفة.. شقشقة العصافير المختبئة بين أوراق الشجر عالية.. مستفزة.. من طاقة صغيرة لكشك المحطة الخشبى نفذ ضوء باهت.. شددت إليه الخطو.. مسحتنى عيناه العجوزان من وراء مكتبه الخشبى القديم.. تلفه جدران كالحة.. تتدلى لمبة كهربائية مغبرة من السقف.

- السلام عليكم..

اشتعل رأسه شيبا وجلد الوجه بلون الحنطة، رمى إلىّ عينيه ثم راح يبحث عنى فى تلافيف رأسه.. لم يجد لى أثراً فارتد عائدا ليرد علىّ تحيتى:

- وعليكم السلام.

الصوت مختلط بكسل من استيقظ توا من النوم، والكلمتان متوجستان، فأسرعت أسأله: المطحن الآلى..؟

قال: المطحن الآلى..؟

أومأت برأسى ثم أردفت: بيت محمد أبو المعاطى.

انبسطت صفحة وجهه فتباعدت تعاريجه وانسابت الكلمة طيعة من بين شفتيه الحادتين :

- يا أهلا.. يا أهلا.

واستدار بكرسيه قائما.. بدا متوسط القامة.. تقدم نحوى.. بقدميه عرج خفيف، والكلمات مازالت تنفلت من بين شفتيه:

- تعال .. تعال يا ابنى.

وأخذنى تحت جناحه.. التقطنا الطوار فلفحنا الهواء.. تداخل العجوز فى نفسه.. حول ذقنه وجزء من شفتيه أحكم ياقة السترة وأشار إلى طريق طويل، بدا بلا نهاية، غلفه الضباب.. اكتست الأشجار القصيرة المصطفة على جانبيه حللاً رمادية.

- المطحن فى نهاية هذا الشارع ووراءه منزل عمك أبو المعاطى.

قبل أن انفلت إليه سألنى: إسم الكريم..؟

قلت: شعبان أبو المعاطى.

اصطكت ضلف النوافذ الخشبية بالجدران.. أطلت النهود من فتحات قمصان النوم الشفتشى لما اتكأن على قواعد النوافذ.. أصخن السمع ليلتقطن مصدر الزغاريد، اندلق السؤال من أحداهن، فجاءها الرد من آخر الحارة:

- سناء ابنة أم السعد.

- يا ألف نهار أبيض.

وأطلقت زغرودة.

قبل أن تفر زغرودتها الأولى من فمها، كانت أم السعد تتقرفص بجوار زوجها كقطة صغيرة تتمسح فى سيقان أمها، وعيناها تتابعان عينيه الجاريتين فوق أحرف الرسالة التى جاءته اليوم.

قالت له وهى تنغزه بكوعها: اسمعنى.

قال يسائل نفسه: لكن كيف..؟ هل آخذ موافقة أبيه..؟ ياه..

خمسة عشر عاما قطيعة.. كيف..؟ أنا الأكبر، وكان الواجب أن أتسامح.

قلت لأمى: ابنة عمى.

خبطت صدرها، وفنجلت عينيها دهشة، وسألت: ماذا تقول..؟

قلت مصرًا: ابنة عمى.

قالت: ولكن..

قلت: ستمهدين لهذا الموضوع عند أبى.

قالت مندهشة: أنا..؟!

قلت: نعم.

ابتلعتنى الحارة.. زعق بائع اللبن.. قشطه، فزعت العصافير فضربت أجنحتها الصغيرة الهواء.. ضغطت زر الكهرباء المثبت بأعلى الجدار جوار باب الشارع.. التقطت أذناى خطوات تهبط الدرج، بددت رتابة الصمت المنتشر..

بسط ذراعيه.. أخذنى فى حضنه.. دفست وجهى بين رقبته الممتلئة ورأسه.. أحسست بالدفء فتبدد منى الخوف الذى ينتابنى فى أول لقاء..

قال: نورت البلد.. لو كنا نعرف ميعاد القطار لانتظرناك.

آثرت أن أملأ منه عينى.. سبحان الله.. صورة طبق الأصل من أبى.. فولة وانقسمت نصين.. نفس الوجه المكتنز والصلعة والقامة القصيرة والكرش.

قلت: أهلا بك.

قال بعد أن دفس عجزه بين مسندى المقعد «الفوتيه»: وأبوك.. كيف حاله وأمك.. لقد أوحشونى جداً.

جلست على طرف المقعد.. عيناى تدوران فى محجريهما.. تتلصصان.. تبحثان عنها.. اجتازتا الباب، واخترقتا الجدران.

و.. أخيرا دخلت علينا حاملة بين يديها صينية الشاى .

قالت: حمد الله على السلامه.

غرقت فى بحر عينيها.. جلست قبالتى.. الكوب الساخن ظل بين راحتى يدى.. لم تلمسه شفتاى.. تلاقت أعيننا فكساها الخجل.. احسست برفيف قلبى.. خافت أن تهتز أحبال صوتها فتشبثت بالصمت.. تعملق بيننا فصار كابوسا يجثم فوق صدورنا.. مزقه بعمق صوته الدافىء.. أهلا وسهلاً.

نظرت إليها فكسرت أهدابها وراحت تنظر إلى حجرها..

قلت لعمى: الحقيقة اننى جئتك اليوم لطلب يد سناء.

كمن لسعها عقرب جرت خارجة من الحجرة.. اصطدم كتفها بطرف الباب.. كست الحيرة وجهه فاتسعت حدقتا عينيه.

قال: لكن.. هل اخذت رأى أبيك..؟

ـ طبعا.

ـ إذن لماذا لم يأت معك..؟

ـ سيجىء بعد موافقتك.

ـ لكن انت متأكد أنه موافق..؟

ـ موافق.

ـ على خيرة الله.

أحالت لمبات الكهرباء ليل الحارة إلى نهار.. اختلطت الزغاريد بالموسيقى الصاخبة وأم العروس فاضيه ومشغولة.. انهد حيلها من وقفتها طوال النهار، فتقرفصت فوق الكنبة لتستريح.. لمحته يهم بالخروج بعد أن ارتدى جلبابه الصوفى، وطوح كوفيته فوق كتفه..

قالت له هامسة: أريدك فى أمر هام.

أمال رأسه إلى رأسها.. صبت فى أذنه كلمتين: اكتب قائمه.

تساءل مندهشا: قائمه..!!؟

قالت: نعم ياأخويا.. كل الناس تكتب قائمه.

قالت وهو يهم بالخروج: كل الناس..؟!

فنجلت عينيها، ورفعت حاجبيها حتى كادا يلامسان منبت شعرها، وقالت: كل الناس.

سبقت خطواته نحو الدرج ردها.. كان قد اجتاز عتبة الباب.. نزل.. هاجمه صوت المغنى الصارخ فى مكبر الصوت وزعيق الصبية، ودخان المعسل المغلف بالحشيش وهو يندس فى زحام المدعوين.

- مبروك يا أبو المعاطى.

- ربنا يتمم بخير.

- عقبال اخواتها يارب.

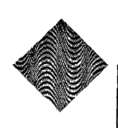
رفع يده إلى جبهته، وانزلق بها إلى صدره، وهو يشد الخطو متبعدا إلى المحطة ليستقبل أخيه..

(كيف سأستقبله بعد هذه المدة الطويلة.. آخذه فى حضنى.. أم أدسه فى قلبى؟ تُرى هل ساعرفه..؟ هل غير الزمان هيئته؟.. هل؟).

وأخرج من جيبه علبة سجائره، استل واحدة.. صوت امرأته يلاحقه: القائمة.. كل الناس..؟ كل الناس.

دسها بين شفتيه.. أشعلها دون أن تكون له رغبة فى ذلك.. شفط نفسا.. أحس بالراحة وهو يتابع دخانها الأزرق يتبدد فى الهواء.

مؤمن أحمد



ملكوت المـــاء

شاخ المكان..

الأرض رُجَّتْ والسماءُ تشققتْ

خرج النِّهائيونَ للأرض الحرام:

يحين وقت الرحلة الأخرى/

وأنت تُمَلْمِلينَ الروح خلفكِ

هدئى سلطان نجمكِ، أو خذينى فى امتدادك

.. تصعدين إلى الشمال/

وطينتي مشدودة نحو الجنوب..،

الجسم عاد إلى منابع وَقْدةِ الفَخَّار قبل النفخة الأولى

وروحى فى انخطافتها/ اختطافك

تحمل الرؤيا،

الشمال يسومُها سوءَ الشتات
وأنت تنحازين
تنحازين
تنحازين للإعصارِ
.."أى فتىً أُضيعَ"
وأى أُحْجِيَةٍ تُخيِّمُ!!
قُبَّة الأسماءِ هارتْ والغمامُ تجلدت أطرافُه
.. هَوَت النجومُ وطقطق الخشبُ البدائىُّ القديمُ
.. تفرُّ من بين الأضالع رجفة الحُمَّى
(سماؤك ليست الأرضَ البديلةَ
.. لست مُنحازاً
ولست مقيمةً ملكوتك الجوَّالَ فوق الماء!!)
نحن، الآن، ظلان اضمحلاً فى الزحام،
وليس ثَمَّ حقيقة أخرى سوى موت قديم خطَّ خيمتَهُ
.. يُقيم الله سُنَّتَهُ
وأخرجُ من شقوق البحر، أشبه سيرتى الأولى!
تغيم المدركات ويطلع الملكوت مغسولا..؛
فأُبصر وجهَكِ المُخْضَرَّ بين أصابعى

رؤياى غاضت
والصباح يَفِرُّ من تحتى
وليس هناك غير الماءْ!!

سعد الدين حسن

أقصوصتان قصيرتان



الشعيرات البيضاء

اضطجعت على جذع جزورينا متأملاً قريتى وهى ترتدى عباءة القيلولة ، هاهم الأولاد أتوا ليستحموا فى الترعة الصغيرة كعادتهم كل يوم ، لم يتخلفوا يوماً هذا الصيف ، هاهم يصخبون ، عرايا يروحون ويجيئون ، يقفزون فى الماء ، يطلعون من الماء ، يلغطون ويزبدون ، وعلى بعضهم يطرطشون الماء ، فيما القرية تبدل عباءة القيلولة بعباءة الغروب . وبدا الجسر يشغى بعيون وأيد وحشائش ونعير ونهيق . يمشون الهوينا إلى البيوت ، وجوارى ترف الفراشات إلى زهورها ، وإلى اعشاشها تهرول العصافير ، ثنيت رجلاً ومددت الأخرى مسترخياً ، بينا الأولاد مازالوا عرايا فى الماء يصخبون .

رفعت شفتى العليا وركزت عينىّ على الشعيرات البيضاء فى شاربى وابتسمت ، هنيهة ونهضت واقفاً وفى القلب غصة، وانا امر بجوارهم طرطشوا علىّ الماء مشاكسين ، فتأملت الشعيرات البيضاء ثانية ومضيت فى غصتى التى تتسع شيئاً فشيئاً.

●

مــوت

من أخر قريته حتى أول المدينة ، مد الخطى باتجاه رزقه يسبقه ظله يحمل جرحاً ، الشوارع مكتظة بالناس والعربات، والقلب مكتظ بأحلامه، بيب بيب ، الروح تحلم بالضفائر لتُسَرّحها ، بيب .. بيب ، القلب يحلم بشفاه هادئة ليرشفها بيب .. بيب .. بيب

فى وسط الشارع مشى يخب فى جلباب شروده الساطع ، العربات تنظر إليه بألف عين من حديد ، الناس ينظرون إليه بألف عين من توجس ، بيب .. بيب ، قفز يمينا ، قفز شمالاً ، فورو ... على اسفلت الشارع استقر الجسد ملفوفاً بدمه فى ملامح وردة تحلم ، بينما الفأس والقفة قعدتا على باب البيت تنظران فى اتجاهه فى ملامح بنت تبحث عن أبيها .

إبراهيم الحسينى

العصفور



خرجوا جميعا، وبقيت وحدى. وعلى غير العادة، رمقنى الحارس بمودة، وقال: تصبح على خير. وضرب المفتاح فى الباب، تك، تك، أغلق الزنزانة.

والحق، الحق، اقول لكم:

كنت أتطلع إلى الورقة فى يد الحارس، وهو ينادى اسما، اسما، إلى أن انتهى، تلفت حولى، وكدت أنفجر فى البكاء، لكنى تماسكت، فهؤلاء أحبة، وأنت رجل.

تمددت على فراشى، فى بلادة وشجن، ككتلة شمعية باردة، مخنوقة بالبكاء. ما أقسى هذه اللحظة..

لحظة انعدام اليقين، بين الفرحة بانعتاق الآخرين، وحزن الأسر والفراق. شددت البطانية على وجهى، لكنى - صدقوني - لم أنم ، ولم تغمض عيناى، ولم تنتبنى ولو غفوة، كنت فى كامل الإدراك، وتمام اليقظة، ضعف، انكسار، وهم، خيال، حقيقة، قوة، بهجة، تمزق، انفجار، انشطار، لم أدر إلا وأنا مازلت ممددا على فراشى، واقفا، أدور فى الزنزانة، أجمع ملابسى والمنشفة وفرشاة ومعجون الأسنان وماكينة الحلاقة، فى الحقيبة، التى نفضت، أو نفض هو، عنها الغبار، ورأيتنى أخرج، والأبواب لاتزال مغلقة، من باب الزنزانة إلى العنبر، ومن بوابة العنبر إلى الفناء الكبير، ومن بوابة الفناء الكبير إلى الإدارة، ومن بوابة الإدارة إلى السور الخارجى، ومن بوابة السور الخارجى إلى الشارع. اندفع الهواء إلى صدرى، تنفست بعمق.

«الله.. الهوا جميل»

ورأيتني، من هنا، بمفردى أسير، والطريق يمتد، أبريل والخضرة ورائحة الورد والرياحين وحفيف أوراق الشجر الكثيف وسمرة الأسفلت وومضة الليل وبقع الضوء البعيد.

«ما أحلاك هذه الأيام حبيبتى»

إلى أن وصلت مفترق طرق، ظلت تتقاسمنى، أو تتقاسمه، الحيرة: فى أى طريق أمشى؟ حتى سمعت قطارا يدخل محطة، وتذكرت عندما كان صوت عجلاته الحديدية يأتينا خفيضا فى الزنزانة، يثير الرغبات والأشواق، يوقظ الأحلام، ويلهب الذكريات، جريت بكل ما أوتيت من قوة وعزم، وبالكاد تمكنت من اللحاق بالقطار، يتحرك ببطء، ألقيت الحقيبة فى العربة قبل الأخيرة، وقفزت وراءها.

وكنت على فراشى - هنا - بالزنزانة الهث.

«على بلد المحبوب ودينى طال شوقى، والبعد كاوينى»

- عد يا شهاب.

- انهض أنت يا شهاب.

- إنه الوهم، ولا داع لخداع النفس يا شهاب.

- هذا طريق الموت أو الجنون يا شهاب.

- تمتع أنت بالعقل والحكمة والحياة يا شهاب.

- أنا الأصل يا شهاب.

- أنت خائر وبليد يا شهاب.

- سأخسف بك الأرض يا شهاب.

صياح وضجيج وصهيل وصليل وقعقعة ونيران ولهاث وحجارة وحصى ورمال ساخنة وأرض تنشق، لأغور، وأغور، فأرانى، هناك، فى القطار، يشق الهواء، ويندفع، جسد هنا وجسد هناك، المعادى، روح هنا، وروح هناك، مارى جرجس، نار هنا، ونار هناك، الملك الصالح، نفق هنا، ونفق هناك، السيدة زينب، مشدود لخيول هنا، وخيول هناك، يا الله، من أنا؟ وأين موقع قدمى الآن بالتحديد؟ فى ميدان التحرير، والساعة تدق العاشرة، كل الشوارع الآن لك، فامض كيفما تشاء.

«بهتيم، زهرة المدائن»

سيقان و أفخاذ وأرداف وخصور ونهود وعيون وخدود وشفاه وشعور طويلة قصيرة مخنوقة ومرسلة، كل النساء الآن لك، متع بصرك، وأملأ جفنيك.

«فاطمة ما أجملك حبيبتى، عندما تأخذيننى فى صدرك، وتفتحين بواباتك السحرية»

وها هو ٩٣٥ يقبل، أراه من هنا، يدخل المحطة، قلبى يرفرف، ويكاد ينخلع من ضلوعى.

أنت منى، وأنا منك، تمهل، وفكر قليلا يا شهاب، الحرية أو الموت، اقفز يا شهاب، نط، ولا تلتفت إليه، فاطمة الآن تتساءل عن سر خروجهم وبقائى، القلق يأكل لحمها، وينهش عظامها، طال الزمان والغياب، قد تنهار، وتصاب بصدمة عصبية.

أسرع يا سائق، لقد أخذونى منها ليلة زفافنا، الشوارع أمامك خاوية، هات آخر ما عندك، أنا قادم حبيبتى، لحظات وأصير بين يديك، ضمينى، ضمينى، رمسيس، كوبرى غمرة، شادر السمك، الوايلى، الأميرية، مسطرد، حفر، مطبات، آه، بهتيم، زهرة المدائن حقا.

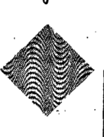
أختنق يا شهاب عد.البيوت القديمة، الشوارع المتربة، الحوارى الضيقة. الدنيا تدور بى يا شهاب عد.حكيم البقال، عبداللاه الفكهانى، طه الحلوانى، الصهاريج القديمة، الصهاريج الجديدة. لسانى يتدلى يا شهاب عد. صلاح الطعمجى، حمدى الكبابجى، عبد المنعم القماش، إمام الجزمجى، سيد العصيرى.

أقبل الأرض تحت قدميك يا شهاب عد.

شعراوى اللبان، كشك سعيد الأعرج، مقهى الغنام، مخابز الدمهوجى، عمال إسكو، ها هو بيتنا، هواء، هواء، صعدت درجات السلم، وبآخر قطرة من دمى ضغطت الجرس، ولمحت طيف فاطمة خلف زجاج الباب، الذى انفتح، وغامت الدنيا. فى الصباح، وجد الحارس عصفوراً ممزقا عند أسياخ النافذة.



محمد الشحات



الوقوف على ناصيتى

تلكـؤ

أتلكأ
كى لا أصحو
من نومى
وأحاول أن أحيا
فى ذاكرة النوم
سنينَ
لكى لا يحملنى .. الصحو
إلى قبرى

وقفـة

الطيور التى تتمايل فى عتبات السماء
وترقص حين يعن لها شوقها

وترحل فى الأفقِ
تطوى المسافات
كيف لها !؟
حين ينزعها عشقها
للعشاش التى أنبتتها
فتعدو سريعاً
حين يرحل لليلِ
طيف المساء

محاولة

حاول
أن تحمل حلمى
وتعود به
من خلف ستائر نومى
حتى حين يجىء الصبح
أحاول أن يصحبه يومى

صلاح عبد السيد



خـواء



تتمدد امامى.. وأحس بعينيها تتلمسانى.. وتبتلع ريقها.. العينان.. شاحبتان.. عروق مصفرة مدماة.. تختلط بخيوط باهتة.. وجسد معروق يدق.. يدق.. كأن الجسد كله ينبض.. مريضة.. كأنها مريضة منذ الأزل..

العروق تحت الجلد تمتد.. عروق.. عروق وعظام.. لا لحم هناك.. ولهاث.. لهاث يدق.. أسمعه بلا سماعة.. أسمعه عاليا.. وعينان برغم مرضها متسعتان.. كأن الرأس كله عينان.. والشفتان ذابلتان..

الجسد الطويل ممدد.. بطول الحجرة أمامى.. طويل ونحيف.. كأنه عرق الحياة..

وأحس بالدقات فى عينيها.. وفى جسدها.. وتحت جلدها.. نبض عال.. عال.. لا أسمع غيره.. تحتوينى عيناها.. من هى..؟

وهى تنظر لى.. عيناها تتكلمان.. تنفثان.. تنظر لى مجهدة.. وشفتاها الساكنتان تنفرجان.. وتهمسان لى..

..ألا تعرفنى يا دكتور..؟ هل..؟

- - إننى قريبتك يا دكتور

وأفتح فمى وعينى ومسامى.. وأتجول على الوجه والجسد الشاحب والثديين الممصوصين.. والصدر عظام تلهث.. وفحيح..

هل..؟

هل..؟

والعينان بوسع العالم تبتلعانى

من؟

من تكون؟

شاحبة مثل كل الأشياء.. وكيف لى أن أعرف ولى ثلاثون عاما لم أذهب إلى قريتى..

قل ثلاثون قرنا.. قل منذ البدء.. وبدء البدء وأنا فى غربة.. من..؟ تعرفنى ولا أعرفها..!!؟

- تذكر يا دكتور.. تذكر

كيف لى.. كيف لى بذاكرة الأسمنت أن تعى..؟

بالعينين المنتفختين والجسد الغائب.. والعقل الذاهب أن أعرف..؟

كيف لأدواتى أن تعرف..؟ أن..!!؟

افتح فمى.. افتح عقلى.. افتح قلبى.. أفتح جسدى..

يا جسدى قل.. من تكون..؟

- لن أقول لك.. تذكر

كيف أتذكر..؟ أنا لا أتذكر ماذا أفطرت.. فكيف أتذكرك بعد ثلاثين عاما..؟

كيف وشعرك قد شاب؟ وجمجمتك مثل جمجمة الموتى..؟

وجسدك كأنه دودة مستطيلة.. شريط دودى مستطيل.. وثدياك بقعتان مسودتان.. بأرض مالحة..؟

من..؟ من تكون..؟

ورقبتك هذه الطويلة كرقبة دجاجة هزيلة بلا لحم ولا ريش.. وتلك التى فى رقبتك.. فى ماسورة رقبتك.. تفاحة آدم تلك التى تجرى.. تجرى صعودا وهبوطا.. وتتلعثم.. وتصطدم.. وتتوقف.. وتترجرج.. من أنت أيتها الشاحبة الذاهبة عنى..؟

- لم تعرفنى يا دكتور؟

هززت رأسى

- لن أقول لك يا دكتور.. فلتحاول

أحاول..!! من تكون..؟ قريبة لى.. عمتى..؟ عمتى ماتت.. خالتى..؟ وخالتى ماتت.. أمى..؟

إن بها من أمى.. عينيها المتسعتين.. بوسع العالم.. لكن أمى ماتت.. أبى..؟ لا يعقل..

من..؟

دارنا؟ شارعنا؟ حوارينا؟ غيطان؟ جميزتنا؟ توتتنا؟ فراخنا التى على السطح..؟ جمارتنا؟ كلبتنا؟

من..؟

وعروقها تنتفض

من..؟

وقلبها.. وبطنها المرتعش..

وأحسست بالخيبة فى عينى.. فى عينى وفى صوتى.. فى صوتى وفى عرقى.. فى عرقى وفى خجلى.. فى خجلى وفى موتى.. فى موتى وفى انسحاقى.. فى انسحاقى وفى غيبوبتى.. فى غيبوبتى وفى لامعناى..

- - أنا بدرية بدرية..!!؟ وانتفضت.. بدرية..!! تلك التى كانت.. بدرية..!! والأرض انشقت.. بدرية..!! والدنيا أضاءت.. بدرية..!!

وهى تتثنى.. تتأود.. والعيون.. العيون الهالعات..

بدرية..!!

أنا العينان المعلقتان.. المعلقتان بها.. يا بدرية..

وأنا الجسد المهتاج.. والعينان واللهاث والقلب الذى يرتج..

بدرية.. والجسد.. الجسد المتماسك والمتواثب والمتضاحك والمتثنى..

يا بدرية.. والأسنان.. والضحكة تغرى.. والثديان المرتجان .. والجسد الملفوف بعرى الثوب.. المهتز.. المنساب.. المتدفق.. يا بدرية.. وأنا العاشق والولهان.. وأنا الساهر طول الليل.. أهامس قمر الليل.. يا بدرية.. وأتقافز وسط الليل.. القاك هناك بعيدا جنب الساقية وفى الحقل.. يا بدرية.. وأضمك.. ترتعشين.. يرتعش الجسد البكر..وأمد يدى إلى لحمك.. يرتعش القلب البكر ويروح الولد المجنون بغيبوبة.. وأضم اللحم الزاهى.. يا بدرية.. وأنا فى الغيبوبة أحلم.. تصفعنى كف.. تقلبنى..

من ؟وأراه.. أبى.. ذلك الطويل الذى كان يحميني.. وأراه يجرنى.. وأراه يضربنى.. و.. يقلعنى من حقلك يا بدرية.. يقلعنى.. بدرية.. والجسد ممدد.. يلهث.. عار.. الثديان بقعتان فى أرض مملحة.. والفم شق يأوى إليه ثعبان.. والساقان منفرجتان.. بوصتان رفيعتان.. محروقتا الأطراف.. الساقان.... بدرية.. هل يعقل أن تكونى!!؟ هل يعقل..؟ ماذا فعلت بنا السنوات.. السنوات يا بدرية..!!؟ وتلهث.. تلهث والبطن منتفخ.. والسروال متفحم وبه آثار دماء.. وعظام الساقين تبرق.. يا بدرية..!! يا ويلى من الأيام.. يا ويلى.. أنا المنتفخ.. اللاهى.. الآكل.. الشارب.. النائم.. يا ويلى.. يا بدرية..!! وأتحسس جسد بدرية بيدى.. وترتعش يدى.. أتحسس خارطة الجسد الممتدة.. أتحسس خارطة قريتنا.. بيتنا.. اناسنا.. أبى.. أمى أحدق بدرية..!! ولا أجد شيئا.. أتحسس.. خواء.. خواء.. مالها هكذا قد انتفخت.. تورمت.. لا نبض فيها.. ولا حياة.. أين قلبها؟ عروقها؟ دماؤها؟ نبضها؟ لا حياة.. هل افحص ميتا..!!؟ بدرية..!!؟ ولا أجد بدرية.. أجدنى أتحسس جسدى المستلقى أمامى.،



ميرال الطحاوى

إبريق فخار



كل شيء تغير.. قالتها ثم مضت ما زالت كما هى، لها نفس الملامح، الوجه المشدود المعتنى به، الأنف المتكبر الذى يورث للنبلاء، تضحك مثلما تبكى مثلما تغضب بلا انفعالات وبوداعة مضجرة إنها تشبه أحدا ربما أعرفه.

قالت « تفضلى » وجلست، كان التراس مقبضا، بلا طوار ولا أصص ولاخضار، ساحة فضاء مرعبة سبحت تحت قدمى، كانت ضخمة ولها لون الطين ورخاوته ونعقت غير مبالية، كل شىء مهترئ، جلست أمامى، قلت لها متى؟ قالت: مازال فى الوقت متسع ، فابتسمت وكان الضفدع تحت قدمى يلتقط فريسته بين شدقيه، ويدلى لسانه لواحدة جديدة.

البيت كان كبيرا جدا، لكن سكونه غامض، مرعب، الإسطبل، الحديقة،المضيفة، صالة الغلال،رائحة القمح المغسول وعرق النسوة وهن يملأن حجورهن من صنوف الخزين.

« كل شيء تغير » قالتها ثم قادتنى إلى الداخل، كانت مقاعد غرفة الطعام الفخمة تتراقص من الوهن وتنبطح أحشاؤها من تحت العظام، وتتراكم على الطاولة صفوف الأوانى النحاسية والقدور، وامتلأ فضاؤها برائحة فطر متعفن سمعت صرير الخشب تحت قدمى ورأيتهم فى صفوفهم الطويلة يحملونها متيبسة، جافة وخلفها الصفوف السوداء فى ممر طويل طويل.. تعبت من ملاحقة سريانه وسط التجاويف والشقوق. زادت دقات قلبى انقباضا. وحينما فتحت لى غرفتى تنهدت وعكست المرآة وجهى ووجهها من خلفى، كان وجهى مليئا بالندوب وأطلت الشعيرات البيضاء من خلف الأصباغ، وتأملتها وما زال وجهها كما هو، ابتسمت، ثم أخرجت الوريقات الصفر وفركتها بين يدى ثم بدأت العجن. كانت وريقات الحناء جافة جدا ومتخشبة، ضمخت الخصلتين، ثم عصبت رأسى، وكانت لاتزال تحملق فىّ من مقعدها، وحين التفت كانت يداها مخضبتين مثلى .

قالت : «نامى» ووعدتها بأنى سأحاول، وحاولت. لكن نقيق ضفدع كان يغازل وليفته أقلقنى، كان صوته قريبا جدا فتحت حمام حجرتى فوجدتهما هناك فى قاعه، هممت بمطاردتهما لكنهما لم يتحركا وكانت عيونهما جاحظة جدًا ومرعبة، وعندما جاءت خلفى، قالت : «إبريق فخار وعود صبار يا امه العجوز مين يروينى؟»..

قلت لها إنى أحب الضفادع وإن صوتها جميل فضحكت وقالت : لا ليس جميلاً لكنه أفضل من الصمت المطلق. وخرجنا، قلت قدماى تؤلماننى، قالت أعرف. كان الطريق طويلا. وجذبت الوعاء المملوء بالماء والعشب ومددت قدمى «قالت : كان المشوار طويلا جدا .. نامى» وكنت أرتجف تحت غطائى وهى بمواجهتى على المقعد الهزاز تبحلق فى وجهى ورغم ذلك نعست وجاءنى، تحسس عنقى بأنامله وكان لعينيه نفس الوله القديم، قال : «تعالى .. خائفة؟ لا... لا تخافى.. تعالى «مازال حانيا كما هو، ومددت يدى لكنه لم يمد ساعده بل ابتسم وقال : «غيّرى ملابسك» وقمت، أشعلت ضوء شمعة قاربت على الانتهاء، وفتحت الباب، كانت الغرفة كما هى... الفراش، الصوان، الستائر، الصورة، انحنيت بشمعتى الكتفان العاريتان، ذيل الثوب الطويل والخصلات المذهبة وكفه تحتضن كفى فى شبه انحناءة، سمعت ضحكتها وهى لا تزال على مقعدها .. لم أبال فتحت الصوان وأخرجت الثوب، «غيرى ملابسك» أخلعه أم ألبسه؟ نفضت غباره، كان بياضه متربا، ولبست، وفككت العصابة، كان الكتفان متهدلين، لمحت خطوط عنقى، وكرمشات العيون المتورمة، وضحكَتْ. فلم أبال بها، إنه يحبنى هكذا، ودخل.. لم يلتفت إليها، انحنى على كفى وقال «هيا».. وارتجفت، قال : «هل أنت خائفة؟ تعالى تعالى وحملنى بين ساعديه، ووضعنى على الفراش، رأيتها تمضى، أغلقت الباب خلفها، وسمعت المهر الصغير يصهل فى الفضاء ثم رمح بعيداً باتجاه الغيم... انحنى على جسدى ثم قال : «هل أنت عطشى؟ أو مات براسى فقرب الكأس وكان مرا مرا، لكنى شربت، ثم تصاعد وعيى ورأيت ضوء الشمعة ينحنى ثم يحيطنا فى الظلام، واندس بين شفتى ضفدع ضخم يدفس جسده فى الطين ثم يلوك شحمه فى بيات طويل ..



محمد فتحى

حتى لا ينتهى مآل الإبداع العربى إلى الصفر

إن القضية فى هذه الدراسة ليست فقط كيف نساعد على صنع المثقف العصرى المبدع، بل كيف نساعد على خلق العقل الناضج المتفتح القادر على رؤية مالا يعتقد فيه، وعلى الحوار والتطور واستيعاب ما يحيط به من حقائق، وذلك بدلا مما يرسخ من صنع المتعصبين ذوى الأفق المحدود الذين يخاصمون روح التغير والإبداع.

ليس هناك إبداع حقيقى فى مختلف مجالات المعرفة دون إلمام بتراث الإنسانية، حتى لانعاود اختراع «ما سبق اختراعه»، وبعد ظهور ما يتخطاه ويحد كثيرا من قيمته النسبية، وليس هناك إبداع حقيقى دون أن نكتسب المهارات والقدرات التى تمكن من العمل الصحيح المثابر، والوجود فى حالة من اللياقة الإبداعية.

نعم إن التثقيف الذاتى والدأب الذاتى بين العوامل الحاسمة فى تحصيل الدربة الإبداعية وتراث الإنسانية معا، إلا أن ذلك يكاد يكون مستحيلا إن لم تتوفر مناهل التراث الإنسانى، إلى جوار إمكانات معقولة للتعليم والثقافة العامة الراقيين.

والمتابع لما يجرى فى العالم خلال السنوات الأخيرة والوتائر التى يجرى بها، يدرك مدى العزلة التى تتهدد العربى فى هذا الصدد، حتى أننا بتنا على وشك العيش فى جيتو منقطع الصلة بما يجرى حوله.

ما طبيعة الجيتو المعرفى الحضارى الذى يتهددنا؟ وهل من طريق لتجاوزه، حتى لاينتهى مآل الإبداع العربى إلى الصفر؟

لا بأس من حكايات تمهيدية لازمة للإجابة.

دراسة تاريخ الفن

أتاحت لى ظروف الحياة أن أدرس تاريخ الفنون الجميلة ثلاث مرات. والطريف أن ذلك حدث رغم إتمامى الدراسة من المرة الأولى فى واحد من المعاهد الأكاديمية المصرية بدرجة «امتياز»، كما أن المرات الثلاث لم تغننى عن السعى إلى دراسة تاريخ الفن مرة رابعة هذه الأيام. وبديهى أنه ما كان لى أن أتجشم عناء دراسة جديدة لموضوع سبق وأن درسته، إلا مع الإحساس بأن الدراسة الجديدة ستضيف إلىّ ما لم أحصله من دراستى السابقة.

فى المرة الأولى درست تاريخ الفن وسط زحام من الطلاب المرهقين الذين ساقتهم الرغبة إلى ركوب قطار مواصلة التعليم، بصرف النظر عن وجهته أو عن «تاريخ الفن» بحد ذاته، وسجنت الإمكانات الأمر فى نطاق سردى، لم نتطرق معه إلى مشاهدة الإبداعات التى نتحدث عنها، إلا من بعض صور على البعد فى كتاب مطبوع بالأبيض والأسود فى يد الأستاذ. ولاجدال فى أن هذا الوضع كان يؤثر على حماس وأداء كل أطراف العملية التعليمية أساتذة وطلابًا، كما أن الاقتصار على الحديث عن نواح فنية كالتكوين ودراما اللون والإيقاع والهارمونى وبالألفاظ ينطوى على صعوبة شبيهة بتلك التى تواجه الحديث عن الموسيقى.. إذ أن لذلك «لغات» خاصة غير لغة الكلام، ومهما قيل، فلن تزيد قيمة القول على قيمة تعليق مكتوب بصدد مقطوعة موسيقية لم يسمعها المرء!

أما المرة الثانية (١٩٧٤م) فقد قادتنى ملابسات متعددة إلى التحمس لخوضها.. كنت أقيم فى موسكو، وسمعت إعلانا عن محاضرة موضوعها الفن المصرى القديم، فشغفت لمعرفة ما يقوله هؤلاء الأجانب عن شئ يخصنى. وجدتنى فى قاعة مسرح تتسع للآلاف مكتظة بالرواد الذين جاءوا مختارين، واكتشفت أن المحاضرة تتناول جانبا واحدا من فنون مصر القديمة، وأن هناك جزءًا ثانياً يلقيه محاضر آخر، وجزءًا ثالثاً يلقيه غيرهما، وأن هذه الأجزاء ليست إلا فصلاً من برنامج متكامل، يقدم للجمهور العادى بتذاكر منفصلة أو «أبونيه شامل» مقابل قروش قليلة، عن الفن منذ أقدم العصور وحتى الوقت الحاضر، يقوم بكل حلقة من حلقاته أستاذ متخصص حاصل على درجة الدكتوراه فى المرحلة المعنية، زار بلاد الفنانين واطلع على أعمالهم، كما أن المحاضرة تقدم مسلحة بأرقى الإمكانات التقنية فى حينه، وموشاة بكم هائل من المستنسخات الملونة، وبتوصيات لزيارة متاحف قريبة ترى فيها جانبا هاما من هذه الأعمال، وملحقة بإجابة عشرات من أسئلة الرواد، ولما كنت قد بهرت بالروح العامة، وبما يتاح من رؤية مسهبة للأعمال التى يجرى الحديث عنها، وبمدى الإلمام والتعمق بموضوع المفروض أنه فن بلادى وأننى درسته دراسة أكاديمية، ولما كنت قد أدركت ذلك كله فقد قررت مواصلة دراسة تاريخ الفن من جديد.

المرة الثالثة (١٩٨٠م) كانت حين أتيحت لى الفرصة لمتابعة تاريخ الفن فى سلسلة برامج قدمتها محطة كبيرة من محطات التلفاز. جندت أفضل المحاضرين إلى جوار أفضل المعدين والمخرجين، وجرت وراء أفضل الأعمال الفنية وأكثرها تعبيرا عن مقتضى الحال فى جنبات الدنيا الأربع، وأتاحت الإمكانات التقنية للتلفاز، إلى جوار ما سبق درجة هائلة من المناورة.. اختار

الفريق أفضل زوايا تصوير الأعمال الفنية، وقرب وكبر واجتزأ ومنتج وقدم وأخر وضاهى، كما لم تكن هناك أعباء مضجرة سواء من ناحية الوقت أو «وسيلة الانتقال»، فكان الأمر متعة لاتبارى.

أما المرة الرابعة ففرضتها التطورات التى طرات على إمكانات الكمبيوتر، فنهضت بسرعة عمله وسعة ذاكرته، وجعلته قادرا على تناول الصور، مما أدى إلى ظهور مجموعة من البرامج ، مسجلة على أقراص ضوئية - CD ROM) لايزيد وزن الواحد منها على جرامات، ويحوى آلاف الصور وأرقى الأعمال الفنية فى مختلف العصور، إلى جوار وجهات نظر نقدية مختلفة راجعت هذه الأعمال، وأداء مبدعيها وسيرتهم الفنية، بالإضافة إلى مواد وفيرة من أشهر موسوعات الفنون الجميلة. ويستطيع مستخدم البرنامج، فى أى وقت يريد، وفى يسر بالغ، بمجرد لمسة إصبع أن يتجول بين عناصر شبكة مترابطة متكاملة من المرجعيات..

(كأن ينتقل مثلا، بصورة اختيارية وبأى ترتيب يعن له، ومن واقع المادة التى يتعامل معها، من سيرة بيكاسو الفنية إلى لوحته «الحياة»، فقراءة نقدية لها، وقراءة ناقد ثان، وثالث، ثم إلى مرحلة بيكاسو الزرقاء فمرحلته الوردية، فزوجته فيرناند أوليفيه، فلوحة فتيات أفنيون، فقراءة نقدية لها، ثم مفهوم المنظور، فسيرة براك، ف التكعيبية ـ التكعيبية التحليلية ـ الهارمونى ـ الفورم ـ الموسيقار أريك ساتيبه ـ دياجليف ـ الباليه الروسى ـ جان كوكتو ـ سوبر رياليزم ـ سرياليزم ـ دالى ـ بريتون...، ومئات غير ذلك من اللوحات والمفاهيم والسير والآراء النقدية المتشابكة).

كما أن مثل هذه البرامج تمكن المرء من التعامل بحرية مع الأعمال الفنية.. فتتيح له أن يقرب صورها ويركز على أجزاء منها، بل ويغير ألوانها ويزيل ـ بقدر محسوب ـ آثار الزمن التى تراكمت على صفحتها، ويكمل ما ضاع من العمل الفنى، ليراه وكأنه قد خرج للتو من بين يدى الفنان.

بل وتمكن برامج من هذا النوع المرء من الاجتراء على هذه الأعمال وتحويل أى رسم يريد من المدرسة التى نفذ وفقا لمفاهيمها إلى مدارس فنية أخرى كالتنقيطية أو التجريدية أو...، كما تمكنه من إكساب صور أعمال النحت البعد الثالث لتبدو مجسمة.

ذلك فضلا عن أن هذه البرامج تفى ـ ولاتكتفى بالإشارة ـ بالمعارف التى تعامل الفنون على أنها أحد تجليات الأجواء الفكرية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية التى تحيط بظهورها، وتتيح نظرة موسوعية بانورامية عن ذلك.

لقد تعودنا ربط أسماء انشتين وبلانك ومنكوفسكى بتاريخ الفنون الجميلة، لكن يجب عدم خداع النفس فى هذا الصدد، فمعظمنا يمارس بذلك تمارين يتذكر فيها ماسمع أو ماقرأ، وهذا شىء مختلف تماما عن تمارين المعرفة والفهم والفكر والتذوق الحقيقى.. لأن كثيرين ممن يرددون هذه الأسماء لايعرفون حقيقة إنجازات أصحابها، ولا كيف ارتبطت على وجه الدقة بالتطور المعنى فى الفن.

باختصار أن مثل هذه البرامج هى ورش فنية حقيقية يشاهد فيها المتذوق، ويقتطف مما يشاهد ويسمع (التعليقات)، ويكرر المشاهدة والسماع والتمحيص

والتأمل، وهذه الإمكانات لاتتيح فرصة حقيقية لتذوق حقيقى فقط، بل تؤدى إلى انقلاب عدد من عيوب النقد إلى مزايا.. فقصور الأداوت فى الماضى أدى إلى أن تتحول معلومات سياقية فنية حقيقة، مثل سيرة الفنان ومجمل لوحاته والمعارض التى شارك فيها، تتحول إلى أوبئة ضارة لأنها بالصورة التى كانت تساق بها لم تكن تحمل فنية حقيقية للجمهور، الذى لم ير غالبا قوائم الأعمال والمعارض التى تتكرر الإشارة إليها، ولايمكن أن تكون حية فى ذاكرته بأى درجة من الدرجات. ويستحيل أن يكون لها على هذا النحو قيمة أكثر من كونها تدريبات ساذجة لاستخدام الأرشيف أو للذاكرة فى أفضل الأحوال، ولاعلاقة لها بحس أو ذوق.

لكن هذه السياقيات تأتى مع الأدوات الجديدة وسط كوكبة من الإمكانات الملتصقة بالحس الفنى، التى تمثل الجسد الحى الذى يجرى التعامل معه، مما يجعلها نافذة على ما يربى الحس والذوق وعلى ما يرقى بهما، مما يفتح الباب لوثبة هائلة فى عالمى التذوق والمعرفة.

وقد يتصور البعض أن التفاوت بين حصيلة مرات درس الفنون الجميلة أمر يكتسب منطقيته من طبيعة موضوع «تاريخ الفن»، وكون الصورة تلعب دورا أساسيا فى المسألة، ولايشكل ناموسا عاما فيما يخص كل مجالات المعرفة. لهذا لابأس من الانتقال للحكاية الثانية.

النظرة للثقافة العلمية

عام ١٩٧٠ كنت أرأس أحدالأقسام بمجمع الحديد والصلب. وأوفدنى المجمع فى مهمة هندسية دامت ستة شهور، فى واحد من أكبر مصانع الحديد والصلب فى العالم. وجعلتنى تجربة العمل مع الروس فى المجمع أرفض من اللحظة الأولى فكرة أن تصاحبنى طوال الشهور الستة مترجمة، تتيح لى أن أتعامل خلال عملى وإقامتى باللغة الإنجليزية. وبدلا منها طلبت مدرسا يساعدنى على التقدم فى لغة من سأعيش وأعمل معهم. وفى لقاء طلبت أن نبدأ مباشرة فى التعلم عن طريق قراءة الشعر. واختارت مدرستى، تأثرا بطبيعة الموقف، أشعارا طالعت فيها علاقة بالتكنولوجيا والصواريخ و... ورغم تنحيتى لأشعارها ظللت اسميها دعابة «تانيا الفضائية»، ففوجئت بها تحكى عن اهتمامات فضائية فعلا، قادتها إلى «السجن» فى طفولتها..

كان فى حديقة المدينة الصغيرة البعيدة التى نعيش فيها قبة سماوية، وكان يخلب لب الأطفال حضور عروضها. ويوما قرأ الصبية فى أحد المجلات العلمية، المخصصة لهم، عن الحضارات الكونية الأخرى، والإشارات التى ترسل بها إلى الأرض. وخلال النقاش اختلف الأطفال حول مواقع بعض النجوم التى ورد ذكرها فى المادة العلمية، وأخذتهم الحمية، وكان الليل قد حل، فقرروا عدم الانتظار حتى الصباح، واخترقوا أسوار الحديقة ومبنى القبة السماوية وقاموا بتشغيلها. وبينما انهمكوا فى نقاشهم كان البوليس قد حاصر المبنى الذى دبت فيه الحركة على غير العادة، وتم القبض عليهم. وكان من بينهم مدرستى الموقرة. التى لم تتمالك نفسها أمام لوم الضابط

- يا تانيا إنت بنت. مالك ومال الصبيان الأشقياء هؤلاء؟

- وهل يعنى كونى بنتا ألا أعرف مكان النجم«س» و...

- ياتانيا الصباح رباح، وكل حاجة لها نظام شغل، ويمكن أن تتلف باللعب فيها.

ـ ماذا تقول؟ بالطبع لايمكن أن تتلف فأنا التى كنت أديرها.

ـ والله عال. أنت من كنت تديرينها ونحن نضرب أخماسا فى أسداس ونقول أى غزاة من الفضاء الخارجى حطوا على القبة السماوية وواقع الأمر أنها تانيا وعصابتها...

حدث ذلك مع تانيا فى الستينات المبكرة، ولعله نقل للقارئ المزاج العام للطفل الأوربى آنذاك، وبيننا وبين ذلك حوالى ٣٠ سنة، نهض فيها الطفل الأوربى إلى ذرى أرقى كثيرا. حتى أنه بات فى بيت أكثر من نصف هؤلاء الأطفال قبة سماوية كاملة، أرقى وأكثر إبهارا وثراء، على الأقراص الضوئية الكمبيوترية إياها، يتعامل معها فى أى وقت يريد، وبإمكانات شبيهة للإمكانات التى فصلناها سابقا. وذلك طبعا إلى جوار مئات المطبوعات والدوريات المكرسة لتوسيع آفاقهم ومتابعة تطلعاتهم العقلية بالرى والنماء، ناهيك عن مئات البرامج التلفزيونية.

(بالمناسبة لدينا فى مصر كلها قبة سماوية واحدة نتنافس على نقلها ـ أو قتلها فى حقيقة الأمر ـ ليجلس هذا أو ذاك من الموظفين المهمين مكانها فى أرض المعارض بالجزيرة).

ولعله المكان المناسب للإشارة إلى أن التقنيات الحديثة خطت بأطفال العالم المتقدم خطوات بعيدة فى مجالات كثيرة، ربما كان بليغ الدلالة أن نذكر منها هنا مجال اللعب (!؟). فلعبة مثل «مدينة سيم» تعطى الطفل ميزانية كاملة لبناء مدينة، مع صلاحيات مطلقة لإدارتها وتظهر على الشاشة أمام الطفل مدينة مجسمة كاملة ينفق عليها من ميزانيته بعناية. فما أن يقصر فى اعتمادات الشرطة وتعيين وتدريب كوادرها حتى يفاجأ بارتفاع مستوى الجريمة فى المدينة. وما أن يقلل فى الاعتمادات الخاصة بمحطات الطاقة حتى تغلق المصانع أبوابها وتزداد البطالة، والطريف أن لهذه المدينة إضافة تجعلها تنطبق مرة على باريس ومرة على لندن وثالثة على طوكيو ورابعة على «سيم...٢»... وهذه مجرد لعبة من اللعبات التى يلعبها كثير من أطفال الغرب اليوم.

لقد صار للَّعب المحض (دون وعظ مدرسى) قيمته التربوية والاقتحامية والإبداعية، فالأطفال باتوا يتدربون من خلاله على مواجهة مشكلات الحياة. والأجيال الجديدة من اللعبات الكمبيوترية المتطورة (بالمناسبة لايشيع بيننا منها إلا أردأ الأنواع) تحفز وتنمى إلى جوار مهارة حل المشكلات، مهارة اتخاذ القرار، كما أنها تزيد من قدرة الطفل على التركيز وتشحذ خياله.

كما أن إمكانية «الأخذ والرد» ـ أو التفاعل ـ مع البرامج الكمبيوترية الراقية وسيلة فعالة للتخلص من آفة التلقى السلبى (الناتج عن تعليم التلقين ومتابعة التليفزيون)، مما يساهم فى تنمية المهارات الذهنية لدى الصغار ويزيد من قدرتهم على التفكير المنهجى المنظم، ويحثهم على التفكير المجرد، ويجعلهم أكثر إدراكا للكيفية التى يفكرون بها ويتعلمون من خلالها، كما أنه ينمى قدراتهم الإبداعية والابتكارية، ويقلل من تأثير رقابة الكبار الكابحة عليهم، ويعزز فى نهاية المطاف نزعتهم إلى التبكير بالاستقلال.

لكن ذلك ليس نهاية المطاف لذا لابأس من حكاية جديدة.

أطفال يتفوقون على مربيهم

قبل ١٠ سنوات كان فى المدارس الأمريكية كمبيوتر واحد لكل ١٢٥ تلميذا، لكن عدد الأجهزة صار فى عام ١٩٩٤ واحد لكل ١٢ تلميذا (غير الأجهزة الخاصة الموجودة فى البيوت). ومع ذلك لم تنته مشكلة الأمريكيين مع عصر المعلومات . ذلك أن التطور التقنى مستمر على نحو عاصف. ولم يعد المهم أن يجلس الطفل إلى جهاز كمبيوتر، بكل المناهل المعرفية التى أشرنا إلى طرف منها سابقا، وإنما الآفاق التى تتجاوز الإمكانات الذاتية للجهاز وبرامجه.. الآفاق التى يمكن أن يصله الكمبيوتر بها، وتفتح أمامه بانوراما المعرفة الإنسانية، عن طريق الارتباط بشبكات الاتصال العالمية، التى تنتشر هذه الأيام بسرعة البرق، وتعرف بـ «طرق المعلومات السريعة».

و١٥٪ من التلاميذ الأمريكيين باتوا على اتصال بشبكة «إنترنت»، التى تطوى بين جوانحها كل الشبكات العالمية، ومن خلالها صار بإمكانهم القيام بزيارة كاملة لمتحف اللوفر فى باريس والأرميتاج فى بطرسبرج - وغيرهما طبعا - وهم جلوس فى منازلهم، والاتصال بالمكتبات الأوربية الكبيرة، وبنوك المعلومات اليابانية، و«الثرثرة» مع الخبراء والنجوم فى كافة المجالات وفى مختلف أنحاء العالم المتمدين.

وهكذا لم يعد الشعار الشعبى فى المدارس الأمريكية هذه الأيام «دجاجة فى كل وعاء» ولا حتى «جهاز كمبيوتر على كل مكتب»، بل «توصيل كل جهاز كمبيوتر بالشبكة العالمية». وليس هناك من يستطيع التنبؤ بما سيؤدى إليه تربية أطفال على هذا النحو، يتفوقون بما لايقاس على مربيهم: أهلهم ومدرسيهم .

ولابأس بعد ذلك من الانتقال إلى الحكاية الأخيرة.

أقمار إسرائيل الصناعية

كانت البروفيسورة (؟!) اليسا شنهار سفيرة إسرائيل فى موسكو، تستعجل سائق السيارة الروسية فى تغيير أحد عجلاتها على الطريق بين مطار «بليستسك» وقاعدة إطلاق الأقمار الصناعية ، حتى تلحق باللحظة الحاسمة لإطلاق القمر الصناعى الإسرائيلى «جوروين -١»، بينما كان المهندس أناتولى فولفوفسكى، الروسى الذى هاجر هو وأسرته إلى إسرائيل قبل سنوات (ليس هناك ما يمنع أن يكون واحدا من عصابة تانيا مدرستى)، والذى عمل ما يقرب من ثلاث سنوات فى بناء القمر الإسرائيلى، يعبر - للصحفيين - عن سعادته بالعودة للمرة الأولى إلى روسيا عالما إسرائيليا (؟!)، للمشاركة فى إطلاق القمر الإسرائيلى، ويبين كيف قضى الليلة السابقة مع الرفاق الروس يغنون بالروسية والعبرية، وكيف أن علاقات التكامل بينهم تمضى بصورة ممتازة ، وكيف أنه يحس برضاء عميق، بعد أن تكلل الجهد المتواصل الذى بذله فى إسرائيل بالنجاح. ذلك بينما كان زميله الروسى الذى يشرف على استعدادات الإطلاق يعبر عن سعادته بالتعاون الرفيع المستوى مع الزملاء الإسرائيليين، وبتحويل الصاروخ الحربى الرهيب «إس إس - ٢٥»، وبمعاونة الأصدقاء إلى صاروخ يستخدمُ فى الأغراض السلمية (؟!)، كإطلاق القمر الصناعى الإسرائيلى.

والقمر الصناعى المعنى، قام بصناعته، وبتكلفة بلغت ثلاثة ملايين ونصف مليون دولار ، طلاب (؟!) معهد من معاهد «تخنيوم» - أقدم الجامعات الإسرائيلية (؟!) - بالاشتراك مع عشر من شركات التقنيات المتقدمة فى

إسرائيل، بدعم مالى كانت هناك استحالة لإكمال المشروع بدونه، من رجل الأعمال الامريكى جوزيف جورووين، الذى حمل القمر «جورووين - ١» إلى جوار اسمه رقم «١» اعتبار لما هو آت(؟!)

وفى المؤتمر الصحفى الذى عقده الوفد الإسرئيلى فى مطار موسكو، بعد الإخفاق فى إيصال القمر إلى مداره ليقوم بمهمته، ولعطب اصاب عمل الصاورخ، قال البروفيسور جورا شافيف رئيس «معهد ابحاث الفضاء» فى اقدم الجامعات الإسرائيلية (تخنيوم): «سنحاول تحرير القمر الصناعى من بقايا الصاروخ». واستطرد البروفيسور زئيف تدمر رئيس وفد الجامعة: «وحتى إذا لم ننجح فى ذلك فإننا لن نفقد سوى جسد القمر.. لقد حققنا أهدافنا الأكاديمية التعليمية فيما يخص إعداده وتجهيزه. وتصاميمه وخبرات صنعه باقية لم تضع معه، ويمكن أن ننخرط للتو فى صناعة نموذج ثان له، بتكاليف اقل كثيرا ، وعلى الروس تحمل تكاليف عملية إطلاق بديلة، والأكيد أن ما حدث لن يؤثر سلبيا على صناعة الاقمار الصناعية فى إسرائيل .

ويمكن أن يكمل خطوط الصورة السابقة أن إسرائيل لم تستطع الصبر على تأكيد أن الفشل لم يكن سوى فشل روسى فقد اطلقت، بعد أيام فقط، قمر التجسس «أفق -٣» بصاروخ إسرائيلى طورته بـ «علمائها» من الألف إلى الياء هو الصاروخ «شافيت»، ومن قاعدة إطلاق إسرائيلية، وفى مسار من أصعب مسارات الإطلاق (عكس اتجاه دوران الأرض).

لكن الصورة ستبدو أكثر اكتمالا مع التصريحات التى أعقبت إطلاق القمر والتى أكد فيها أكثر من مسئول إسرائيلى كبير على: «أن إسرائيل أصبحت تملك بشكل مستقل إمكانية الحصول على المعلومات الإستراتيجية التى تحتاجها دون الاعتماد على بلدان أخرى»، مشيرا إلى تجاوز تحكم الولايات المتحدة الأمريكية فى هذه المعلومات أيام حرب ١٩٧٣ وحرب الخليج.

إن مجمل التفاصيل السابقة عما هو أخطر من امتلاك إسرائيل أداة لاستطلاع ما يجرى فى أرض الجيران، وهو امتلاك مخطط محكم للتعامل من موقع ريادى مع عصر الفضاء:

- قدرة على تصميم وتصنيع صواريخ تصعد بحمولات كبيرة، منها حمولات ذرية، وليس اقمار صناعية فقط، إلى الفضاء الخارجى.

- قدرة على تصميم وصنع اقمار صناعية مختلفة الأغراض تتناسب مع احتياجاتها.

- امتلاك ميدان للتجارب والإطلاق، ومحطات أرضية للمتابعة.

وربما كان الأهم من ذلك كله وعى بمسار التقدم العلمى والتكنولوجى بإمكاناته الحالية وآفاقه المستقبلية، ووجود مؤسسة متخصصة لقيادة العمل فى هذا المجال (مؤسسة الفضاء الإسرائيلية) لها استراتيجية محددة وأهداف واضحة، يساندها فى أداء وظيفتها نظام متخصص (معهد أبحاث الفضاء فى «تخنيوم»)، وتوزيع الجهد الصناعى على من يستطيع المشاركة (شركات ومؤسسات اقتصادية وعسكرية و...) وتعاون عالمى أقل ما يقال عنه أنه يجرى على قدم المساواة مع المتقدمين، ومصادر تمويل سخية لهذا النشاط (٣,٥ مليون دولار

لتدريب التلامذه فى تجْربة حية!؟)، بالإضافة إلى منافذ وعلاقات وسياسات ناجعة لتسويق نتاج نشاطهم.

وترجع اهمية ذلك كله إلى أن انشطة وتكنولوجيا الفضاء نوع من التكنولوجيات الشاملة لاتقتصر مجالاتها على التجسس العسكرى، بل تمتد كما بات واضحا للجميع اليوم إلى الاستطلاع المدنى والطقسى، والاتصالات ونقل أحداث القارات الأخرى .

وقد لايكون واضحا بنفس القدر أن تكنولوجيا الفضاء تنطوى على حلول للمشاكل الملحة فى الزراعة والغذاء، بالاستعانة بقدراتها على الاستشعار عن بعد والتنبؤ بالطقس والآفات، والمساهمة فى زيادة الإنتاج الزراعى وتعمير الصحارى والحفاظ على الثروات الطبيعية، وربما التكاثر فى ظروف الفضاء .

وإن كانت هذه التكنولوجيا تتمتع بمثل هذه القدرات فيما يخص نشاط تقليدى كالزراعة، فعلينا أن نتصور ما يمكن أن تتيحه من تقدم فى مجالات الصناعات التقليدية والصناعات الإلكترونية والاتصالات والتجارة أو من خدمة لأهداف التقدم الاقتصادى والاجتماعى عامة، وبالتالى نمو ورفاهية التجمعات البشرية.

إنها باختصار تكنولوجيا تترك أثرها على كل نشاط بشرى، بل وتعيد صياغة رؤية الإنسان وموقفه بالنسبة لمجتمعة وبيئته وإقليمه وعالمه والكون المحيط به صحيح الخطوات الأولى فى عالمها تستفيد من احتياجات الأمن والدفاع العسكرى كمدخل، لكن سرعان ما يصبح للأمن القومى الأولوية فى الأمر، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن مفهوم هذا الأمن قد تغير واتسعت ضفافه لتشمل ما هو سياسى وثقافى واقتصادى واجتماعى و....

،لايمكن إنهاء هذه الحكاية دون إشارة إلى أن إسرائيل تسعى إلى وراثة التراث العلمى والفنى السوفييتى، فبعد هجرة فرق فنية كاملة إليها، فإن التعاون العلمى الصناعى العسكرى هو محور التعاون مع بلدان الاتحاد السوفييتى القديم وفى مقدمتها روسيا وأوكرانيا، اللتان زارهما رابين مؤخرا، بالذات وصفوة العلماء السوفييت قد ذهبوا إلى إسرائيل ويعملون فيها.

ولايقتصر الأمر على بلدان الاتحاد السوفييتى القديم فقد سبق التعاون على مستو لم يتحقق لأحد مع الولايات المتحدة وأوربا من قبلها، ومنذ ١٩٥٨م؟!، وفى أرقى مجالات التسلح والتقنية، ونكتفى هنا بالإشارة إلى تطوير الصاروخ «حيتس أو آرو» (السهم) بالاستعانة بالتمويل والخبرة الأمريكيتين فى إطار مشروع حرب الكواكب أو الفضاء (؟!). هذا كما أعلنت الصين مؤخرًا عن أنها تبنى واديًا للتكنولوجيا المتقدمة بالتعاون مع إسرائيل.

وكنتيجة لذلك باتت إسرائيل تصمم وتطور وتصنع وتبيع كثير من معدات «عصر الفضاء » حتى للبلدان المتقدمة (؟!).

هذا كما أن إسرائيل تستعد هذه الأيام لإطلاق قمر الاتصالات «عاموس»، وهو من النوع الذى ينقل البرامج التليفزيونية والمكالمات الهاتفية و...، الذى كانت قد أعلنت عن نيتها لإطلاقه قبل سنوات، وإن تريثت، نظرا لطبيعته التجارية، حتى تمهد الساحة الإقليمية والدولية جيدا لتسويق خدماته.

بعد الحكايات نعود إلى سؤالنا

ما طبيعة الجيتو المعرفى الحضارى الذى يتهددنا؟ وهل من طريق لتجاوزه؟ حتى لاينتهى مآل الإبداع العربى إلى الصفر؟

ولا أعتقد أننى بعد الحكايات السابقة فى حاجة إلى تفصيل أكثر عن طبيعة الجيتو الحضارى الإبداعى الذى يتهددنا، بالذات إذا أدركنا انه ليس هناك إبداع حقيقى فى مختلف مجالات المعرفة دون إلمام بتراث الإنسانية، حتى لانعاود اختراع «ماسبق اختراعه»، وبعد ظهور ما يتخطاه ويحد كثيرا من قيمته النسبية. وليس هناك إبداع حقيقى دون أن نكتسب المهارات والقدرات التى تمكن من العمل الصحيح المثابر، والوجود فى حالة من اللياقة الإبداعية.

نعم إن التثقيف الذاتى والدأب الذاتى بين العوامل الحاسمة فى تحصيل الدربة الإبداعية وتراث الإنسانية معا، إلا أن ذلك يكاد يكون مستحيلا إن لم تتوفر مناهل التراث الإنسانى، إلى جوار إمكانات معقولة للتعليم والثقافة العامة الراقيين.

وهكذا يبقى الشق الثانى : وهل من طريق لتجاوز الجيتو، حتى يكون هناك معنى للإبداع، وحتى لاينتهى مآل الإبداع العربى إلى الصفر؟

وطبعا نحن نبحث عن حلول واقعية، ليست من قبيل العمل على إشاعة استخدام الكمبيوتر والأقراص الضوئية إياها والاتصال بالشبكات العالمية بل تعتمد على إمكانات متيسرة فى هذه اللحظة لأوسع فئات المجتمع، ولاتحتاج إلا إلى القرار والمواءمة. ودعنا نعبُر إلى ما نراه حلا عن طريق سؤال: هل يمكن أن يكون للتلفاز دور فى الأمر؟

صحيح أن الناس تعودوا على تحذيرات الدارسين من تأثير التلفاز الضار عليهم وعلى أولادهم.. على وقتهم واستيعابهم، بل وعلى صحتهم، وصحة سعادتهم الأسرية، ناهيك عن البساط الذى يسحبه من تحت أقدام ما يرقيهم من أنشطة كالقراءة .

لكن هذه صورة مغلوطة تماما فليست كل برامج ومواد التلفاز كذلك، ولأن التلفاز يمكن أن يكون، على الجانب الآخر، أعظم وسيلة للتأثير على جميع جوانب الحياة، ولأن دوره ينمو باطراد. وقد أدركت تجمعات بشرية كثيرة ذلك فصارت توظف التلفاز فى ترقية مشاهديه والأخذ بيدهم. وهذه عملية يسيرة فوق أنها سهلة.

وأغلب الجامعات التى نتداول الحديث عنها حاليا «دقة قديمة»، بينما الجامعات الحديثة جامعات تلفازية تذيع «مناهجها» على الهواء توفر على الدارسين كثيرا، لأنها تتيح لهم أرقى المضامين والوسائل التعليمية، بأكثر الأدوات إبهارا، وتجسد هذه الوسائل والمضامين على مدار اليوم، دون أن تكبد الطالب عناء الزحام فى المواصلات والشوارع والمدرجات، وعلى أهمية هذا الدور التعليمى للتلفاز فهو ليس كل ما يعنينا هنا، لأن برامج المدارس والجامعات لم تعد الوسيلة المثلى لاستيعاب التراث الإنسانى وتجاوزه، ولأن ما يعنينا إلى جوار حفز الناس العاديين (المتفرجين) هو أن هذا التراث، وفى مختلف المجالات الفكرية والفنية والتقنية، صار مجسدا بأشكال درامية ومعرفية مبهرة على شاشات التلفاز.

وأى إنسان يقظ تتاح له متابعة محطة تلفاز ذكية لابد أن تزلزله البرامج الكثيرة التى تقدم جماع المعارف

البشرية. والجيد منها لايقتصر على عرض هذه المعارف، وإنما يقدم منطق تتابع اكتشافات هذه المعارف، مما يصيب المتفرج بالعدوى، ويربى قدراته الابتكارية.

ولايقف الأمر عند هذا الحد، لأن الأكثر أهمية هو تجاوز برامج التلفاز هذه الخطوة الأولى الضرورية لكل إبداع: الاستيعاب الجيد للتراث الإنسانى وللروح التى أنجز بها، وسعيها إلى أن يتخذ بعض لعب وترفيه المتفرجين الوجهة نفسها، إذ صارت هناك برامج جذابة تشجع وتدرب وتحث الناس على النظر بصورة انتقادية لما يشاهدونه عامة ومنه هذا التراث، وتحفزهم على تجاوزه ناهيك عن الاستفادة منه.

إن الحل الذى نراه لتجاوز الجيتو المعرفى هو قناة تلفاز كاملة متخصصة فى «التثقيف والتعليم والحث على الإبداع»، تسخر معطيات المعرفة فى تشكيل وعى الناس، وتتيح لهم الفرصة لممارسة حياتهم اليومية بأكبر قدر من الموضوعية والإبداع ، وفى تناسب مع مسيرة العصر وإنجازاته.

وهذا يتطلب منا وقفة مسهبة أمام ما يمكن أن تعطينا مثل هذه القناة؟

تعليم على أرقى مستوى

إن كانت مصر قد أقرت بأن النهوض بمستوى التعليم صار مشكلة أمن قومى لابد وأن تحظى بأعلى قدر من الرعاية، وإن كانت مصر قد اختارت أن تكون السنوات القادمة هى أعوام تطوير التعليم بهدف مواجهة متطلبات العصر والمستقبل، وإعداد أجيال أكثر قدرة على تحديات الحياة (فى المشروع القومى لتطوير التعليم). فإن برامج هذه القناة لابديل لها فى إتاحة أفضل فرص التعليم لكل المصريين، وبطريقة تتجنب كل ما يعوق التعليم المصرى عن صناعة المبدع.

وكلنا يعرف كيف يتبارى الناس على إلحاق أولادهم بالمدارس النموذجية وبفصول المتفوقين فيها على وجه التحديد، ومثل هذه القناة لاتمكننا من جعل مصر كلها فصلا للمتفوقين فقط، ولا من القضاء على الدروس الخصوصية - الآفة التى تكاد تغتال العملية التعليمية برمتها لأنها تجعل الكثير من المدرسين يتخلون عن واجباتهم الأصلية - فقط، وإنما تساعدنا على إتاحة فرصة التعليم على أرقى مستوى للجميع، وبالتالى إشاعة ديمقراطية حقيقية فى نظام التعليم، بل وتتيح مرونة هائلة فى التطوير المستمر لبرامج التعليم، وبما يمكن أن يتضمن حتى توفير خلاصة منجزات الأقراص الكمبيوترية إياها - للجميع - بصورة مركزية. هذا كما أن هذه القناة تساعدنا على ما يمكن أن نسميه التعليم العلاجى أو التكميلى للمتخصصين الذين تخرجوا بتعليم تجاوزه واقع تطور المعارف كثيرا، وللمدرسين الذين تسابقهم المعرفة، ذلك بالإضافة إلى العمل على حث الإبداع وحفزه؟

ولأهمية الأمر ليغفر لى القارئ بعض التفصيل..

إن مثل هذه القناة تمكننا من إعداد البرامج التعليمية كما فى كل أنظمة التعليم الراقية بحيث يصل للتلميذ بشكل من الأشكال حس التطور المستمر فى المعرفة والثورات الكبرى التى حدثت فى إطار كل علم، بل والمخاض الصعب الذى صاحب هذه الثورات، والمعارضة الشرسة لها من قبل الجهات المتخصصة،

التى بدت طويلا وكأنها على حق وجدير بالذكر أن التلاميذ فى مختلف نظم التعليم الراقية يدرسون نتاج الحضارة المصرية القديمة ، ليس كمادة تاريخية منفصلة فقط، لأن كل فرع من فروع المعرفة لابد وأن يبدأ بإنجازاتهم لتنمية الحس التطورى ـ الذى شكل المصريون علامة بارزة على طريقه ـ بين أبنائهم.

كما أن هذه القناة تمكننا من تلافى العيوب التى تضرب نظام التعليم المصرى فى مقتل. وأحد هذه العيوب هو ما يفرضه هذا النظام من إكمال المرء تعليمه فى نفس واحد، العالى بعد الثانوى، دون أدنى فرصة لاستئناف التعليم، بعد فترة توقف لأى سبب كان، الأمر الذى يؤدى إلى تعلق الجميع بأهداب «قطار التعليم الطوالى» حتى دون أن تتوائم وجهته مع ميولهم الحقيقية. فناهيك عن معمعة المجموع والتنسيق، أين الفرصة لمن شغلته الشهادات والدروس الخصوصية، ولم يصل للعشرين بعد، فى أن يكشف ميله الحقيقى، وعلى مهل وبالتجربة، وبصورة تجعله محبا مهموما بشئون وشجون التخصص الذى يريد أن يقضى حياته معه ويبدع فيه؟

وفى كل الأنظمة التعليمية المتقدمة ليست هناك قيود على عودة من قطعوا رحلة تعليمهم، بل أن فترة العمل تحسب لصالحهم عند القبول مجددا فى التعليم العالى، لأنه يُنظر لذلك فى إطار النضج العام للفرد، وتزيد فرص هؤلاء إن كانوا قد احتكوا خلال تجربة عملهم بالمجالات التى يسعون لإكمال دراستهم فيها، بل وتقدم لهم التسهيلات والإغراءات، من منطلق معرفتهم الواقعية لما هم مقدمين عليه.

ولعل الأخطر فى نظام التعليم المصرى أن الرغبة فى عدم فوات «قطار التعليم الطوالى» تؤدى إلى سلسلة من التداعيات الشاذة، فمن التزاحم (المشروع بالطبع)، إلى قضاء غالبية الطلاب لسنوات التطلع والتكوين فى حالة من العطالة المقنعة، تحت وهم التعلم، وإلى أزمة فرص العمل بل وطبيعة العمل ذاته، لأنه فى هذا الإطار يكون مرحلة مبتوتة الصلة تماما بما قبلها، ذلك على أحسن تقدير.. حيث أن للعطالة تأثير مدمر يكتسبه الإنسان ويظل يتحكم بتوجهاته فيما بعد، مكرسا سلسلة هدر الإمكانات .

مجمل القول أن الرغبة فى مواصلة التعليم والترقى المعرفى رغبة مشروعة وضرورية فى عصرنا، وينبغى تلبيتها على أوسع نطاق مع الخروج من دائرة الهدر الجهنمية، بالذات وقد قدم العصر حلولا ناجعة لذلك، تتمثل فى «الجامعات التليفزيونية الحرة» التى تقبل اى راغب فى الالتحاق بها (بصرف النظر عن اعتبارات السن أو تاريخ على شهادة ما أو...)، وهى توصل مقرراتها للطلاب فى بيوتهم عن طريق الإذاعة المرئية والمسموعة أساسا، ولا يؤم الطالب مركزها الرئيسى إلا فترة محدودة لاتتجاوز الشهر كل سنة (خلال عطلة الجامعات العادية للاستفادة بإمكاناتها ومدنها الجامعية) لبعض التدريبات العملية وأداء الامتحان. وهى توفر خدماتها (حتى نيل درجة الدكتوراه) برسوم رمزية، ذلك أن تكلفة التعليم فيها لاتتجاوز ٢٠٪ من مثيلاتها فى الجامعات العادية، وتقل هذه التكلفة كلما زاد عدد الطلاب، لأن الجزء الاكبر منها يذهب إلى إعداد المقررات.

وجدير بالذكر أن الوقت الذى ينفقه طالب الجامعة الحرة فى الدرس والبحث يقل كثيرا عن الوقت الذى يقضيه طالب الجامعة العادية فى المواصلات، وإنها أرقى من الجامعة التقليدية، إذ يسهل نتيجة لمركزيتها أن تعكس على نحو أكبر أهم سمات التعليم الجامعى الإبداعى، مثل حث الميل إلى البحث الذاتى والاعتماد على النفس، والارتباط بمشاكل الواقع (الدارسون فيها يعملون فى مجالات مختلفة)، كما أن ظروفها: من اتساع القاعدة والمركزية ومرونة إمكانات التطوير تتيح فرصة تحديث المقررات باستمرار، للالتزام بأرقى المستويات. ذلك مع توافر الرقابة الاجتماعية عليها (تذاع مقرراتها على الهواء). هذا كما تتيح المركزية الاستفادة من الأساتذة أصحاب القدرات المتميزة ورفع عبء الأعمال التكرارية عن الأساتذة عامة، وكل ذلك يجعل العملية التعليمية فيها أرقى من جهة النظر الإبداعية.

هذا كما يمكن جعل القناة التليفزيونية الجديدة أداة ناجعة لإشاعة اللغة العربية وإجادتها بوصفها أداة تنظيم ، لأن عدم إجادة استخدام هذه الأداة يعرقل كثيرا من قدرة المرء على التعبير وبالتالى على التفكير. وهذه قضية بالغة الأهمية رغم تأخير السياق لها إلى هذا الموضع، ولأن ما تتعرض له اللغة العربية يكاد يجرنا إلى كارثة واسعة الأصداء. لكن ذلك لايعنى عدم الاهتمام بإجادة اللغات الأجنبية فقد صار من البلاهة، التى تنال كثيرا من المرء نفسه ، الاعتقاد فى إمكان تجاهل متابعة النتاج المعرفى العالمى، ويجدر بالذكر فى هذا الصدد أنه رغم اعتزاز البلدان المتقدمة بلغاتها وغيرتها عليها، فقد باتت هذه اللغات تعرف قواميس ضخمة للكلمات الأجنبية التى دخلتها، وجزء كبير منها ينتمى إلى مجال العلوم الحديثة.

هذا كما أن الجامعة الحرة هى الحل الناجع لمشاكل من قبيل الربط بين الجامعة والمجتمع، والاهتمام بالبحوث التطبيقية وقيامها بدور الخبرة لمؤسسات المجتمع، فطلابها موجودون فى مختلف المجالات.

حث التفكير الإبداعى

إن الهدف من القناة التليفزيونية التى نطالب بها ليس إتاحة الفرصة لتعليم على أرقى مستوى وإشاعة المعرفة العلمية والتراث الإنسانى فقط، لأن مواردها يمكن أن تكون حثا وترشيدا لمناهل معرفية أخرى مثل عملية القراءة، وذلك عن طريق البرامج التى تتطرق بشكل أو بآخر للكتب. لكن لعل الأهم الذى يقود إليه ذلك كله هو عمل برامج هذه القناة عملا مباشرا على الحث الإبداعى. والمسألة ليست غريبة علينا تماما فقد اطلعنا على أطراف من برامج حث الإبداع الأجنبيـــــة فى برامج المسابقات والجوائز الشائعة فى تلفازنا. لكن كثيرا منها ابتسر حتى أفرغ تماما من أى قيمة تطورية حقيقية.

وقد يتصور البعض أننا أخطأنا العنوان فهذه برامج منوعات فكاهية خفيفة.

وحث الإبداع والتفكير لابد أن يكون مسألة «بايخة ثقيلة الدم» يختص بها أفراد ثقيلو ... لكن الهدف الأول من حديثنا ليس إلا مثل هذه البرامج الخفيفة الدم والحضور، لأنها هى التى تناسب طبيعة الإبداع الحقيقية، وليس أحوال متفرجينا فقط.

نعم لدينا نواة ينبغى تطويرها آخذين بعين الاعتبار أن بيت القصيد فى سعى الإنسان وتقدمه لم يعد تذكره للمعلومات المختلفة التى يجاب عنها بأدوات استفهام مثل من (اكتشف، وفعل، وقال، و...) ومتى وأين، وإنما صار هذا التقدم يرتبط بما يجاب عليه بأدوات مثل لماذا (اكتشف، فعل، و...) وكيف، لأنها هى التى تحث على التفكير وتقود إلى الإبداع. وقد بتنا نخلط كثيرا بين التذكر والتفكير ولأن كل برامجنا التعليمية والتلفازية، وحتى البرامج التى تتخذ من التفكير عنوانا لها، تدور معظم أسئلتها، إن لم تكن كلها، بعيدا عن التفكير وتقف عند حدود التذكر.

والتحلق والدوران حول أسئلة التذكر أمر عقيم ليس فقط لأنه يقود مع الفهلوة إلى «فلسفة البرشام» و«قيم البرشام» ، بل لأنه يحط أيضا، فى النهاية، من قدر الإنسان الذى وهبه الخالق نفحة من قدراته الخلاقة واستخلفه فى الأرض.. يحط من قدره ويسخطه إلى «آلة متذكرة» متواضعة الإمكانات والقدرات، إذا قارناها بالأدوات التى صنعها الإنسان نفسه لتساعده على التذكر، مثل القواميس والموسوعات وبنوك المعلومات وهذا مادفع الجديرين حقا بصفة" من استخلفه الله فى الأرض" لأن يعلموا أولادهم طرق تحرير أمخاخهم من تذكر المعلومات، حتى تتفرغ للتفكير والخلق .

ديمقراطية مناهل المعرفة

إن مثل هذه القناة هى الحل الأمثل لديمقراطية التعليم والتثقيف والمعرفة، وتلبية رغبة الأعداد الكبيرة فى الترقى والاستفادة من إمكانات العصر، فوق دورها فى التنشيط الفكرى العام، فبرامجها تذاع على الهواء،لأن كل ما سبق مما لا يمكن تركه لقانون أسعار السوق والعرض والطلب.

إن ديمقراطية التعليم ليست مسألة أخلاقية فكل المجتمعات الواعية لمستقبلها تعمل على إتاحة ذلك، ويكفى فى هذا الصدد الإشارة إلى أن عملية اكتساب وتطوير المعرفة، التى صنعت التجربة اليابانية، تبدأ بالتعليم الإلزامى فى المدارس التى تشرف عليها الدولة. وفى إطار تكافؤ تام للفرص يسقط الحواجز الاجتماعية، ويتيح إمكانات التقدم أمام الجميع، مما يؤدى إلى الاستفادة من أفضل العناصر البشرية دون تمييز ويستمر هذا التكافؤ فى الفرص حتى المراحل الدراسية المتقدمة، فالمعاهد العليا مفتوحة هى الأخرى دون حواجز اجتماعية وذلك تطبيقا لما يشيع فى العلوم التربوية الحديثة من أن عدم تكافؤ الفرص بين كل أفراد المجتمع فى هذا الصدد ليس إلا إعادة لإنتاج الظلم الاجتماعى والتخلف الحضارى.

بل إن الصيحات ترتفع فى الولايات المتحدة الأمريكية محذرة من مخاطر مساهمة التطورات الأخيرة فى زيادة الهوة بين الفقراء والأغنياء، لأن الأسر القادرة هى التى تستطيع أن تؤمن لأبنائها التعامل مع الشبكات الكمبيوترية، إما بتوفير الإمكانات لهم فى المنزل، وإما بإلحاقهم بمدارس غنية تيسر لهم ذلك.

ومن المهم أن نذكر فى هذا الصدد أن القناة التليفزيونية الجديدة ستجعل المدرسة الراقية والجامعة الراقية تصل إلى المناطق الريفية والمعزولة والنائية من البلاد، بل وإلى التلاميذ ذوى الظروف الخاصة (المرضى مثلا).. كما أنها ستقلل من اعتماد نظم التعليم على

الأداء المتواضع لكثير من المدرسين، وتقضي على شكاوى العجز في أعدادهم بفتح وكسر الألف على حد سواء.

وقد انتشرت الجامعات الحرة من هذا المنطلق في بلدان كثيرة من بريطانيا إلى الصين إلى إسرائيل كما دفع ذلك التوجه عددا من البلدان «النامية» إلى توظيف استثمارات هائلة في مجال الاتصالات، فعلى سبيل المثال تسعى الهند إلى ربط مناطقها الريفية بشبكة اتصالات هائلة، إدراكا منها للدفعة التي ستقدمها الشبكة الجديدة للتعليم والتقدم، وتحلم نيودلهي بأن تربط بين ٥٧٦ ألف قرية خلال ثلاث سنوات، في إطار خطة تحديث تتجاوز كثيرا ما نطالب به، وتقف بالهند على مشارف طريق المعلومات السريع، وتكرس لها حوالي ثمانية بلايين دولار.

الإمكانات متيسرة

بقيت إشارة إلى أن الخبرات العالمية ،بل والمحلية الخاصة بمواد مثل هذه القناة وفيرة ومتاحة، كما أن مقتنياتها التقنية لا تعز علينا. فالجامعة الحرة البريطانية مثلا، تعتمد وهي أعرق الجامعات الحرة على ٥٠٠ ساعة من إرسال الإذاعة ومثلها من إرسال التليفزيون طوال العام الدراسي الواحد.

والمسألة ليست غريبة علينا تماما فلدينا نواة البرامج التعليمية، ولدينا نواة الجامعة الحرة، كما أننا قد اطلعنا على أطراف من برامج حث الإبداع في برامج المسابقات والجوائز ويمكن أن نقوم على تجميعها وتطويرها جميعا بحيث تؤدي الغرض الجديد الذي نضعه نصب أعيننا.. أي أنه لا ينقصنا في هذا الصدد إلا تحديد الفلسفة والهدف والمنهج ثم العمل الواعي المتقن، على نحو متواصل.

هذا كما أن لدينا ١٣٤ساعة إرسال تليفزيوني يومي، ومثل هذه القناة التي يمكن أن تفتح الثغرات، بل وتزيل الساتر الترابي الذي يكاد يحيط بنا ويفصلنا عن محيط المعارف العالمية، لا تحتاج إلا إلى ٨ - ١٢ساعة يوميا.

إن ذلك يجعلنا ننظر إلى إنشاء مثل هذه القناة كقضية أمن قومي من الدرجة الأولى، يجب أن تحظى بالأولوية الفورية المطلقة، ولأنه سيكون علينا وعلى أطفالنا في نهاية المطاف مواجهة معضلة العيش مع أجيال من المؤهلين بالتقنيات الحديثة، والذين يتعاملون معنا مستندين إلى خدماتها، ولأن القضية لن تكون قضية اختيار فيما يخص الكيانات البشرية، فهذه المستحدثات من نفس «نوع» الأسلحة الذكية التي حسمت حرب الخليج حتى قبل أن تبدأ، ومن نوع محطات الأقمار الصناعية التي تحط علينا في بيوتنا أردنا أم لم نرد،إننا ضمن العالم على أبواب عصر جديد تقوم ثقافته على أسس كونية وهموم إنسانية مشتركة والصراعات الحضارية المعاصرة تلعب فتوحات التقنية المتقدمة دورا هاما في تقرير نتائجها النهائية.

تبقى مجموعة من النقاط التي يصعب تجاوزها هنا وإن كنت سأمر عليها سريعا لاعتبارات المساحة.

لقد حرصت على الاستهلال بالحديث عن الفنون الجميلة للتأكيد على أن الدعوة للقناة الجديدة ليست دعوة إلى تربية دراويش تكنولوجيا أو تبسيط علوم لأن الهدف هو تربية بشر أسوياء، بشر يتحلون بالتكامل المعرفي والرؤى الإنسانية الشاملة الصحيحة، والاهتمام

بالثقافة العلمية فى هذا الإطار ليس بديلا عن الثقافة الإنسانية وإنما سعى للتكامل المعرفى، فبحكم تجربتى أعرف ما للأدب والفن من قدرة على تنمية القدرات الإبداعية، وكل النظم التعليمية الراقية تحرص على أن يدرس كل الطلاب العلوم الإنسانية والأدب والفن، ولكن ليس كل أدب وفن، فكثير مما هو شائع لدينا فى هذا الباب مسجون فى قطعيات وقبليات وسلفيات، تقتل كل قدرة له على الحث الإبداعى.

إن هناك ألف سبب وسبب يقف وراء النتاج الإبداعى لمجتمع من المجتمعات، وألف عائق وعائق يقف فى طريق أن تؤدى هذه المؤسسة أو تلك، من المؤسسات المنوط بها حث الإبداع واستيعابه، أن تؤدى وظيفتها لكن أهم العقبات أن يشيع تصور أنها مؤسسات للصفوة لاتتصل بما يجرى فى المجتمع وفى عقول الناس حولها وفى عصر الاتصال صار موجودًا ذلك الطريق الملوكى، الذى لا يمكن أن يقارن به دور بيت أو مدرسة أو جامعة للتأثير فى طريقة تفكير الناس، وفى إعدادهم ليكونوا رافدا للطاقة الإبداعية للمجتمع.

تبقى الإشارة الأخيرة وهى أن القضية فى هذه العجالة ليست فقط كيف تساعد مثل هذه القناة على صنع المثقف العصرى المبدع، بل كيف تساعد على خلق العقل الناضج المتفتح القادر على رؤية مالا يعتقد فيه، وعلى الحوار والتطور واستيعاب ما يحيط به من حقائق، وذلك بدلا من تعليم التلقين والحفظ والإملاء والترديد، الذى يرسخ من صنع المتعصبين ذوى الأفق المحدود الذين يخاصمون روح التغير والإبداع.

(هذه الصفحات هى خلاصة دراسة مسهبة أعدها الباحث بعنوان « سر النهوض والتقدم » وهى الآن تحت الطبع) .

سول بيلو
ت: أحمد عمر شاهين

ملاحظات حول الرواية الأمريكية المعاصرة

قالت الروائية «جروترودشتاين» لهمنجواي أن «الملاحظات ليست أدباً»، وأنا اقدم هنا بعض الملاحظات ولا أزعم أنهـا أدب أو أي شيء آخـر، لكن وجـهـة نظر كاتب ما في أعمال زملائه من الكتاب، قد يكون لها أهمية ما؛ مع ملاحظة أنه يقرأ ما يكتبونه بوجهة نظر خاصة تقريباً، وإذا كان روائياً، فحتى رواياته تكون رد فعل وتعليق على معاصريه، وتكشف عن تأييده أو معارضته لاتجاهات معينة، يدعم ويساند ما يعتبره ضرورياً في رأيه، وينتقد ما يراه إفراطاً بلا معنى، أو خطأ عن طريق الإهمال وعدم التعرض له.

وأعـتـزم هنا أن أوضح وجـهـة نظر الروائيين والقصاصين الأمريكيين المعاصرين، في الفرد والمجتمع، وأود أن أبدأ بعنوان الكتاب الجديد الذي أصدره **ويلي سيـفـيـر** Wylie Sypher « ضـيـاع الذات في الأدب الحديث»، ولا اعتزم مناقشة الكتاب، ولكن أود لفت النظر إلى العنوان، لأنه في ذاته، يخبرنا بالكثير عن القبول العام لما وصفه الناقد الاسباني «**اورتيجا أي جاسيت** Ortega Y gasset» منذ سنوات (بتـجـريد الفنون من طابعها الإنساني)، وهناك فصل خصصه المؤلف لجيل من الكتـاب الأمـريكيين، لكن في مـعظم الكتـاب يرى «سيـفـيـر» أن فكرة «إفناء الذات» ووصف الحياة غير الأصـيلة التي لا تعطي أي مـعنى، فكرة أوروبيـة في الغالب، وخاصة فرنسية، والكتاب الذين يستشهد بهم كثيراً هم: **اندريه جيد وسارتر وصمويل بيكيت وناتالي ساروت والان روب جرييه**، وهم كتاب نبعت رواياتهم ومسرحياتهم من نظريات محددة تستند إلى وضع إنساني تاريخي، وتستجيب، خاصة، للنظريات العلمية والنفسية والفلسفية الجديدة. لكن الكتاب

الأمريكيين المتأثرين بروح الرفض ذاتها وافتقار الذات، من النادر أن يثقل كاهلهم بمثل هذا الزخم الثقافى، وهذه الحقيقة تسعد الكتاب المعاصرين الأوروبيين الذين يجدون فيها قبولاً طبيعياً وحشياً للحقيقة العالمية الجديدة، من عقول متحررة وغير مثقلة بالثقافة.

فى أوائل العشرينيات من هذا القرن، عبر د. هـ. لورنس عن سعادته حين وجد فى القصص الأولى لهمنجواى تأثيراً بدائياً فظا، وبعد عشرين سنة مدح اندريه جيد الكاتب الأمريكى «داشيا هاميت» بقوله: إنه همجى جيد.

يستمد الكتاب الأوروبيون القوة من الفلسفة الظاهراتية الألمانية، ومن مفهوم التحول الداخلى ومعيار التكرار فى العلوم الحديثة، لمهاجمة الفكرة الرومانسية عن الذات الإنسانية، وهى الفكرة التى كان لها الغلبة فى القرن التاسع عشر، ولم تعد تطاق فى القرن العشرين، ويكاد الشعور نحو هذه الفكرة أن يكون عالمياً، فالحرب العالمية الأولى بمآسيها وبملايين الجثث التى خلفتها، أصابت الناس بالرعب من التقدير المبالغ فيه للذات، كما كان قادة الثورة الروسية قساة فى كراهيتهم للبرجوازية الفردية، وقد ضُحّى بالملايين فى البلاد الشيوعية فى سبيل إقامة الاشتراكية، وكل القادة اللينينيين والستالينيين تقريباً الذين اتخذوا القرارات، كانوا يتخذونها خدمة للأغلبية وللمستقبل، رافضين المشاعر الإنسانية الرقيقة الركيكة التى بذلت قصارى جهدها لمعارضة التقدم فى رأيهم.

كذلك هناك عدوان آخر على الذات المنعزلة نشأ فى ألمانيا سنة ١٩٣٦، وإن تحويل ملايين البشر إلى أكوام من العظام وتلال من الكهنة، أثار التساؤلات حول معنى الحياة، ومعنى الرحمة والعدالة، وعن الفرد ووجوده الخاص، وأهمية أن يكون الإنسان نفسه.

وسيكون من الغريب، لو لم يكن لهذه الأحداث التاريخية تأثير على الكاتب الأمريكى، حتى لو لم تتخذ استجاباتهم صيغة تاريخية أو نظرية كلية، فهم يتميزون بالاعتماد على ملاحظاتهم الخاصة التى تظهر أحياناً بشكل تجريبى يصرون عليه.

ولكن الأعمال الأخيرة لكتاب مثل: **جيمس جونز، وجيمس بلدوين، فيليب روث وجون أوهارا وباورز وجوزيف بينيت ورايت موريس وغيرهم**، تظهر الفرد فى العالم المعاصر وهو يقع تحت ضغط وإجهاد كبيرين، يعمل لإعالة نفسه، والمحافظة عليها، أو ربما عن الفكرة التى يعرفها عن نفسه (وغالبا فكرة غير واضحة)، وهو يشعر بضغط الجموع الغفيرة عليه، والتى تقزمه كفرد لكنها تتيح له أن يكون عملاقا فى الكراهية والوهم داخل العمل الأدبى، فى مثل هذه الظروف، يحزن ويشكو، يغضب ويضحك، وهو يعى افتقاره للقوة، وعجزه الأخلاقى، وللضغط الباعث على الغثيان لوسائل الاتصال الجماهيرى، بثقلها المالى وتنظيمها، وبالحرب الباردة وقسوة الدعاوى العرقية.

وبتطبيق نظرية «جريشام Gresham» فى العلوم الرياضية، على الوضع الأدبى، يمكن للمرء أن يقول إن الحياة العامة تدفع الحياة الخاصة إلى الاختفاء، وبدأ الناس يحتفظون بقيمهم العالية، فقد أصبحت الاضطرابات العامة قسرية وليست إيجابية، فهى تضعنا فى موقف سلبى، فليس بيدنا الكثير لنفعله تجاه مآسى

السياسة العالمية. والثورات فى آسيا وأفريقيا، والتحولات الجماهيرية، فالقرارات التكنولوجية والسياسية، والقوى الخفية، والأسرار التى لا يعرفها إلا الصفوة، تجعل من الإرادة الخاصة إرادة عاجزة، وتقود الفرد إلى أشكال غريبة من السلوك فى مجاله الخاص. فالحياة العامة، الاضطرابات الصاخبة، والأخبار والشعارات ونداءات الحرب والمآسى الغامضة، والأوضاع اللامعقولة نسبياً، اذابت الترابط والتماسك عند الجميع، عدا العقول الصامدة، وحتى لمثل هذه العقول، فليس الأمر مؤكداً دائماً بأن لهذا الصمود أو المقاومة نتيجة إيجابية. المخدرات، مثلاً، أصبحت عند بعض الدوائر علامة على التمرد الثورى والاستقلالية، وحرق المزروعات الخاصة يكون عند البعض أحيانا التصرف الشريف الوحيد، لم تعد هناك ثوابت للثوار يرجعون إليها عند القيام بثورتهم، بدت الثوابت وكأنها تختفى، حتى الذات الإنسانية فقدت مظهرها الثابت.

إحدى الروايات الأمريكية تتعامل بوضوح ووعى مع هذه المشاكل. فرواية «الخط الأحمر الرفيع» **لجيمس جونز** تصف الأوضاع الميتة والبدائية لقتال الغابة، وتحافظ على توازن حساس مدهش، ولا تزعجنا بمجرد سرد قائمة من الأمور المرعبة. وما يراه «**جونز**» بدقة هو التذبذب فى قيمة الحياة عند الفرد الجندى، فالطفولة قد تنتهى – فى بعض الحالات – عند الرجل المقاتل حين يتقبل درس الواقعية، فموقف الشاويش «سنورم» أحد المجندين القدامى تجاه «فيفى» المجند الحديث الأصغر منه. يصفه جونز بالشكل التالى:

«كان فيفى شابا طيباً جداً، يمكث فى البيت فترات طويلة، بينما «سنورم» الذى بدأ حياة التسكع منذ كان فى الرابعة عشر من العمر، لم يكن يهتم بمثل هؤلاء الأولاد، لكنه كان يصبر على «فيفى» غير المجرب، ولكن لم يكن الصول «ويلش» يتحلى بمثل هذا الصبر، ولا يستطيع أن يلتزم بالمرونة وعدم الواقعية، وهو يلقن إتباعه غير الناضجين، الدرس الصعب بالعقاب والقسوة، فهو يرى أن المعرفة الحقيقية معرفة قاسية وبالتالى يجب أن يتعلمها المرء بالألم والقسوة، اما جوهر الدرس فهو فى رأيه لا يهم إلا قليلاً أو لا يهم على الإطلاق. سواء عاش الفرد أو مات، وهو لا يقدم أى تساهل أوغفران لأحد ولا يطلب ذلك حتى لنفسه، ورسالته إلى الجنس البشرى أن على المرء أن يتقبل الحياة والموت بنظرة باردة».

ويتفهم «**جونز**» بدهاء ان فلسفة «**ويلش**» ليست قاسية فى النهاية فهوتجاه نفسه ليس متطرفا فى قسوته، وخشونته تفشى درجة كبيرة من الإشفاق على الذات وما يصفه «**جونز** » هنا هو التخلى عن الفضيلة الزائفة التى تعود للطفولة أوالأنوثة، وهو يحتقرها لأنها لا تستطيع أن تصمد فى مواجهة اختيار الحياة. وفى إدراكهم لهذه الحقيقة فإن جنود «**جونز**» المقاتلين يتعلمون الحقيقة القاسية، وهم، فى حقيقتهم، يثأرون فى قتالهم لأنفسهم من المفهوم المدنى التافه والسهل للذات، قسوة الحقيقة الجديدة تهاجم الواقع القديم، معرِّضة بخوائه وتقليديته. وبعدما يجتاز الصغير «فيفى» الاختبار الصعب، يقتل مثل الآخرين، ويصبح مشاكساً، يشرب الخمر ويتشاجر مع الآخرين، وينبذ تردده وحرصه وطفولته المملوءة بالشكوى.

وهناك نوع آخر من الروايات، يدور فى مجال سلمى بعيداً عن الانفجارات وبقر البطون، مثلا رواية «جيه.

إف. باورز» (موت أربان)، وهي رواية ليست دراسة مهمومة بحيوات القساوسة التابعين لطائفة سانت كليمنت. ولكنها تدور حول الأب «أربان»، وهو واعظ مشهور وموهوب، نقل لأسباب واضحة، من شيكاغو حيث كان يعمل بشكل فعال ومؤثر، إلى مؤسسة جديدة للطائفة في «ديترهاوس»، وكان هذا النقل بالنسبة إليه، هو القسيس الاجتماعي المتحضر، ما هو إلا إبعاد أو نفي غامض. لقد وصف المؤلف القسيس وهو ينظر من نافذة القطار على الريف الخالي في طريقه لمقر عمله الجديد: «سطح بلا شعار، كأنه «الينوى» لكن بلا سكان، أرض لا تشد الإنسان إليها، إنه يرى مجارى للمياه أكثر مما في «الينوى»، لكنها مجار بلا ماء، نوفمبر هو الشتاء هنا، بيوت كثيرة بيضاء، ليست جديدة ولا قديمة: ليست من نوع البيوت التي اعتاد زيارتها في عيد الشكر أو الميلاد، أدوات صدئة، قذارة بنية اللون، سماء رمادية، جليد ولا ثلج، دار كلام كثير في القطار حول هذا، نأى بنفسه عنه بعد ساعة أو أكثر قليلا، وصل «ديترهاوس» في الحادية عشرة إلا خمس دقائق ذلك الصباح، وكان المسافر الوحيد الذي نزل من القطار هناك».

ولقد صور الأب أربان كمسافر وحيد بأكثر من طريقة. كان في المؤسسة الجديدة، يعيش في موقع معزول بلا شكوى، وكان المسئول عن المؤسسة الأب ويلفريد «الذي بسبب أنفه العريض وخديه المنتفخين أطلق عليه أرنب تحت الإعداد للرهبنة»، وكانت اهتماماته كلها ذات طبيعة عملية، اهتمامات أي أمريكي في الغرب الأوسط، عليه أن يدير مكاناً بكفاءة، ويراجع فواتير الوقود، ويهتم بالعربة نصف النقل، بتكلفة طلاء المباني، ويحرص على أن تكون له علاقات عامة جيدة، يصف المؤلف هنا، النظام الديني كأنه مجتمع للمستهلكين، كأنه أراد أن يقدم لنا النشاطات الأمريكية الاجتماعية المعتدلة التي يكون هدفها النهائي هدفا دينياً، إن لغته جافة، وواقعية، وهو ينقل لنا مناقشات القساوسة، الذين عليهم أن يدفئوا ويدهنوا ويجددوا مبانيهم، يصقلون الأرضيات، وينزعون المشمع القديم، ويضعون قوالب جديدة من الطوب في الحمامات، وهذه الكوميديا الخفيفة والمجدبة لا يمكن المحافظة عليها خلال هذا الكم من المجهود لملأ الفراغ بنشاط بلا هدف مقنع، وقد عبّر الأب «أربان» عن تدينه بالثبات والصبر والتحمل وليس في القوة المتقدة، وقد صورت مقاومته لهذا الجدب الطويل والعمل الشاغر الذي بلا جدوى، لهذا النظام الأمريكي الدقيق بروح من الشهامة المعتدلة اللطيفة، وفي الواقع فإن الشخص الوحيد والعاطفي في الوقت نفسه. في الرواية كلها، هو «بيللي كوسجروف» وهو شخص غني وكريم، يتبرع بسخاء للطائفة، لكن يتوقع أن يُترك ليفعل ما يريد دائماً، يأكل مع الأب «أربان» الشيش كباب ويشربان الشمبانيا، ويلعبان الجولف، ويخرجان للصيد، ومعة يمكن للمرء ان يتحدث عن السيارات واليخوت، وسارت العلاقة بين الأب وبيللي المفسد العربيد على ما يرام، حتى حاول «بيللي» ذات يوم أن يغرق غزالا في البحيرة التي كانا يصطادان فيها، كان حظ بيللي سيئا لذا كان مزاجه مشاكسا، وحين رأى أحد الايائل يسبح في البحيرة، قرر أن يمسكه من قرونه ويجعل رأسه تحت الماء، بالشهوة نفسها التي تعترى الجنود للغنائم في رواية «الخط الأحمر الرفيع»، ولم يستطع الأب تحمل قسوته، فأدار محرك القارب، ليقع بيللي في الماء، وبسبب ذلك لم يسامحه أبداً.

ما كان يفكر فيه الأب، قبل ظهور الغزال مباشرة، أن هناك تأكيداً زائداً فى الكنيسة على فكرة الموت فى سبيل العقيدة والفوز بمرتبة الشهيد، «وماذا عن الحياة لا الموت فى سبيل العقيدة؟ فلننظر إلى لافرانك، أو وليم الفاتح وقد كتب عنه (فى الموسوعة الكاثوليكية، ومفكرة الأب اريان من من أجل كتاب يأمل أن يكتبه يوماً) أنه كان طيبا مع رجال الله ويصرخ بقوة فوق طاقته فى أولئك الذين يعترضون إرادته».

واحتل «بيللى كوسجروف» مكانة الفاتح، وهو يصرخ بقوة فوق طاقته، ولم يعد «اريان» يرى وجهه، كما أنه لم يقدر له أن يكتب كتابه، واتجه للإعداد للرهبنة كالأب برونسال، وليتعامل مع الأمور العملية قدر جهده لكنه خضع لجراحة فى المخ نتيجة لإصابته فى رأسه من ضربة كرة وهو يلعب الجولف، وبدأ يتعرض لنوبات من الدوخة، ويبدو أن مرتبة الشهيد تنتظره فى نهاية الرواية.

إن المؤلف «باورز» لا ينظر إلى قضية الذات المفردة والحشد الغفير بعريهما كما يفعل جُونز، ومن الخسارة أنه لم يفعل ذلك، فقد كان قادراً على تقديم تطور أكثر دقة وحذقاً للموضوع من جونز، كان سيبحث، ما يدعوه «سيفير» ضياع الذات من وجهة نظر مسيحية، بمعنى من وجهة نظر إنسان يعتقد فى وجود شىء أكثر عمقاً من الفكرة الرومانسية أو العلمية عن النفس، وهى الروح، لكن الملفت للنظر أن هناك قليلا من الحديث عن الروح فى كتاب بطله قسيس، فقيمة الكتاب الروحية ضئيلة، وربما ذلك ما قصد إليه المؤلف، وحتى فى اللعب فإن الأب اريان يخدم الكنيسة، وإذا كانت قد ضربت رأسه كرة جولف، فربما أمكننا أن نستنتج من ذلك أن العصر الحديث يصور كفصل فى التاريخ الروحى للبشرية! فهنا المعانى الكبيرة نفهمها بغموض حتى لمن لديه الاستعداد الأكبر لخدمة الله، عموماً أن ذلك غير مقنع بالنسبة لى، ولست متأكداً أنى أستطيع الإعجاب بهذه الوداعة فى البداية، الإنسان قد يكون وديعا فى اهتماماته الخاصة، لكنه يحقد بشدة عند مثل هذا الاستخدام السىء للروح، ويتشوق ليظهر كل ما هو إيجابى وقوى فى إيمانه، إن الافتقاد لمثل هذه القوة يضفى ظلالا على الإيمان نفسه، ويعبر عن لزوجة غامضة للنفس أكثر منه اقتناع روحى، وبهذا المعنى فإن كتاب السيد باورز مخيب للآمال.

إن الفرد فى الرواية الأمريكية المعاصرة يبقى حيا بالنسبة لنا عند كتاب الحساسية خاصة. فيكون كالمستقر الذى أرسل إلى مكان بعيد، لالاسكا الروح لو استعملنا التشبيه، وما يحصده بعد هذه الرحلة، فراغا خاويا داخل نفسه، وهذا ما يفعله كتاب الحساسية منذ فترة ومازالوا يفعلونه. وآخر من يستعرض براعته بنجاح غير عادى فى هذا الموضوع هو جون ابدايك John Updike الذى عنون مجموعته القصصية الجديدة «بريش الحمام».

«حين انتقلوا إلى فريتاون، كانت الأمور مضطربة، مقلوبة، ويعاد ترتيبها».

إعادة ترتيب الأشياء فى غزلة جديدة وعدوانية، فكرة عامة عند كتاب الحساسية. «ديفيد» الابن الوحيد لعائلة انتقلت إلى الريف، هاجمه الرعب حين قرأ فى كتاب هـ. جـ. ديلز «معالم التاريخ»، أن السيد المسيح لم يكن إلا شيوعيا من الجليل، ومحرضاً سياسياً غامضاً، وأحد المتشردين فى مستعمرة رومانية صغيرة» إن تأثير هذا

على ديفيد أثار عنده التساؤل حول الموت والخلود، ولم يقتنع بالإجابات التى قدمها له الأب دوبسون الموقر أو والداه. كان لا يستطيع فهم السرور الذى يغمر والدته فى نزهاتها الخلوية المنفردة على أطراف الغابة، فكل ما تثيره فيه هذه الامتدادات الجدباء من الأرض فى ارتفاعها وانخفاضها البطىء على حواف الغابة، هو تعبير عن الإنهاك فقط.

وتسأله أمه «ماذا تريد، بحق السماء، أن تكون؟

«أصبح قاضيا، وهو يشعر بدهشتها منه، لقد افترضت أن السماء قد تلاشت من ذهنه منذ فترة طويلة، وتخيلت أنه دخل بالفعل مملكة الصمت، ويدرك أن المؤامرة تحيط به من كل مكان». لكن الصغير ديفيد يحل المشكلة بنفسه فى النهاية، وبشكل جمالى، حين يعجب بريش الحمام يشعر بالعزاء وبإحساس أن العناية الإلهية ترعاه، فالله الذى سخى بهذه الصنعة على هذه الطيور قليلة القيمة، لايمكن أن يدمر خلقه كله، ويرفض أن يمد فى عمره. وتنتهى القصة بسخرية معتدلة على حساب الصبى. ومع ذلك لاشىء يمكن رؤيته فى هذا العمل سوى اتكال المؤلف على عمل جميل بأسلوب ونظام جمالى خاص. فالحساسية فى مثل هذه الأشكال الأدبية ... فى الآخرين الكراهية لأنها فطنة وحاذقة فى الأمور الداخلية للنفس، وفيما عدا ذلك فهى عمياء لا ترى. إننا قد نتهمها بتحجر القلب، فهى تؤدى وظيفتها بسلاسة فى العزلة، فكاتب الحساسية يفترض أن النبش داخل النفس وأحوالها هو الممكن الوحيد، وأن الأمور العامة الأخرى ثابتة وغير قابلة للحل أو الذوبان فى عمل أدبى.

نحن نتعامل مع مواقف حديثة تجاه الفكرة القديمة عن الفرد وعن الكثرة، عن الذات المفردة وسط الجماهير أو النوع البشرى، وقد ارتبطت فى العصور الحديثة باسم روسو ووحد نيتشه بين الذات وبين الإله أبولو، أوإله النور، أو التناسق الموسيقى، أو العلة والمعلول، كما وحّد بين الكثرة والقبيلة والنوع والغريزة والعواطف بالإله «ديونيسيوس» وبين هذين المبدأين، الفرد والنوع، من المفترض أن يبنى الإنسان والحضارات أمجادهما. كما يعود مفهومنا للرجل الأخير The lastman بمعنى الإنسان الكامل فى تطوره، إلى نيتشه أيضاً، فرجله الأخير هو نعى النفس المتوحدة المكتفية بذاتها التى نتجت عن حضارة برجوازية صناعية فخورة بنفسها، وإنسان ديستويفسكى الذى يعيش تحت الأرض شخص مشابه، فالإلحاد والعقلانية، والنفعية والثورة كلها علامات لمرض مميت فىّ الروح الإنسانية كما يراها فى تخطيطه لنظام الأشياء، فالأنفس الضائعة التى دمرت أرواحها، يراها كجمع غفير، تميزهم الروح الحية بوضوح، ويرجع هذا التنوير إلى المسيح المخلص، ولو تفاطنا لتخيلنا مع الشاعر الأمريكى والت وايتمان أن النفس الوحيدة والجماهير الشعبية قد يكمل أحدهما الآخر، ولكن على هذا الجانب من المحيط الأطلسى، فإن ثورو يصف الرجال كقادة إلى يأس هادئ، بقبول حياة عامة مميتة: فالمرء يتقاعد من المجتمع ليحدد أو يعيد تحديد احتياجاته الحقيقية فى عزلة فى مكان بعيد.

وبعد ذلك جاءنا شاعر فرنسى ليقول لنا إن «الأنا هى الآخر»، وأطلق رامبو وجارى قنابلهما على مملكة النفس البرجوازية الصغيرة الضيقة، تلك السلطة المطلقة الحساسة، وأفسد داروين والأنثروبولوجيون الأوائل، عن

غير قصد، سلطته، بشكل سيء، ثم علماء النفس بأن «أنا هذا الإنسان His ego» ما هي إلا مأوى تافه في مواجهة الأعاصير العاتية في الواقع الخارجي، ثم جاء بعدهم علماء الطبيعة وأصحاب المنطق ليقولوا لنا أن «الأنا» ما هي إلا تعبير نحوي، ويخبرنا الشاعر الفرنسي «فاليري» بأن الذات ما هي إلا شيء ملفق بائس. شيء متغير، وأن الضمير لا يهتم إلا بكل ما هو ثابت وخالد، وابتعد روائيون مثل «جويس» عن الفردية بمعناها الإنساني والرومانسي، ليتأملوا ما يوجد في الأحلام ويخص النوع كله ـ فاير ويكر (بطل رواية فينجازويك) هو كل شخص منا ـ بينما كتاب مثل سارتر ويونيسكو وبيكيت ووليم بوروز والان جنسبرج، هم قلة بين النشطين في هذه الجبهة المرتدة ضد التراث، ويرغب المرء أن يسأل هؤلاء المعاصرين: وما بعد هذا العري؟ وماذا بعد هذا العبث؟

ولكن، على العموم، فإن الروايات الأمريكية مملوءة بالشكوى من سوء حظ الذات صاحبة السلطة، ولقد ورث الكتّاب نغمة من القسوة من القصائد والروايات العظيمة لهذا القرن، والكثير منها يأسى لمرور وانتهاء عصر أكثر ثباتا وجمالا، وقد حطمه التداخل الهمجي لمجتمع صناعي مدني، روض الجماهير، بعد عدة ثورات مفاجئة، على يد البيروقراطيين والأوليجاركيين.

هذه الأعمال، في النصف الأول من القرن العشرين، أنعشت مخيلة الكتاب المعاصرين، وأمدتهم بخلفية أسلوبية من الصحوة والمراثي،.

وهناك كتاب معاصرون يأخذون كل هذا كقضية مسلم بها، مثبتة وموجودة ضمنا في الوضع الإنساني، يشكون باستمرار كما يكتبون، يصورون الحياة المعاصرة بقسوة هم أنفسهم لا يفهمونها، هذه المرارة والقسوة غير المستحقة هي التي سأتكلم عنها. ما هو غريب حقاً أن الكاتب غالبا ما يستخف بالحياة المعاصرة بشكل آلي. وهو يعبئ عفونتها بشكل فني، ولكن يبدو أنه لا يحتاج إلى دراستها، ويكفيه فقط أنها لا تسمح لحساسياته أن تزدهر. وأنها تفتح شهيته للنبالة والصفات الروحية.

لكن ما يبدو على الكاتب الأمريكي غالباً، هو إحساسه بسوء حظه الخاص، فإذا كانت الحياة همجية وجاهلة، وإذا سيطرت على العالم البيرة ومعلبات اللحم المحفوظ، أو لوثت أجواءه الأكاسيد السامة، فالظلم آنذاك قد وقع على موهبته الأدبية، هذا بوضوح هو الظلم الوحيد الذي يحسه، وهو يهاجم هذا الظلم مباشرة وبحرارة، لا من أجل نفسه ولا من أجل زملائه ولكن ببساطة من أجل حساسيته الأدبية.

قد يكون سبب هذا الرخاء والازدهار والأمان النسبي التي تتمتع به الطبقة الوسطى التي جاء منها معظم الكتاب. فهذه الطبقة حين تعلم أبناءها توفر لهم التعاليم الراديكالية لكل العصور، ولكثرة هذه التعاليم فإن بعضها يلغي الآخر، كما أنها تدرب كتابها على السلبية والانصياع، وعلى المتعة المزدوجة المتمثلة في الأنانية والإرادة الطيبة، وتعلم هؤلاء الأبناء أنهم يستطيعون امتلاك الاثنين معاً، وفي الواقع لقد تعلموا أن يتوقعوا الاستمتاع بكل ما تقدمه الحياة، أن يعيشوا في خطر وهم يتدبرون أمرهم أن يظلوا في أمان، أن يكونوا بيروقراطيين وبوهيميين في الوقت نفسه، أن يكونوا

أصحاب سلطة تنفيذية ويستخدمون الإبريق والأدوات الشعبية، يتمتعون بالبوهيمية الجنسية، يحترمون القانون بينما فى قلوبهم ومواقفهم الاجتماعية يمكنهم أن يخربوا كما يشاءون، إنهم محافظون وراديكاليون، ولم يتعلموا أن يهتموا أو يراعوا بأصالة أى إنسان أو أية قضية.

وتمثل هذا خير تمثيل رواية فيليب روث «دعوة للذهاب Letting go» فبطل الرواية جبرائيل الذى تعلم لينجح فى هذه الحياة ويعيش حياة طيبة برغم أى ظروف صعبة، غير مستريح بسبب أنانيته، وهو يريد نصيبه كما يقول المثل، ويحصل عليه، لكن شعوراً غامضاً ينتابه بتواضع ذاته البرجوازية الخاصة، فهو ابن لطبيب أسنان تعيس لكنه ناجح، وأن الحياة الشخصية بمشاكلها فى التوافق الشخصى والمسئولية الشخصية والسعادة، وحساباتها العادية للربح والخسارة، والسلامة والخطر، والشهوة والاحتراس، هى مصدر للخجل والعار. ولكن والديه أرسلاه فى الحياة ليحقق النجاح وذلك ما فعله بالضبط بعقليته العنيدة، وأصبح خجله موضع حساسيته، وهو شىء يمكنه أن يفخر به ما دام يفعل ما يريده.

إن بطل روث يتشبث بالأمل فى معرفة الذات والتطور الشخصى، وينهى ذلك بكل أخطائه، فهو مازال يحب نفسه، وحياته الداخلية إذا كان له مثل هذه الحياة، تافهة، وقد تقوده إلى توافق أكثر إقناعا، لكنى أشبهها بالضوء الذى يشعله الدليل فى مسرح مظلم ليقود المتفرج إلى مقعده، يفترض المؤلف أن القارئ سيشعر بحساسية بطله غير العادية، ولكن ما نراه شابا عنيداً لا يمكن أن يخدع، وأنه سوف يخوض تجربة الحياة التى تبعث على الجنون أو تقضى على كل شاب ذى حساسية أصيلة.

أود الآن أن أسجل المقولات المختلفة التى أثارتها فى ذهنى قراءاتى للروايات المعاصرة: وثائقية جيمس جونز، المدخل المسيحى الجزئى لباورز، حساسية أبدايك، وشكوى فيليب روث وإحساسه بالظلم، ولا أتراجع عما قررته سابقاً، بأن نغمة الشكوى تسود فى الرواية الأمريكية المعاصرة.

إن الحياة العامة وهى تنتهك الحياة الخاصة، فإنها تقلل بشكل منتظم قوى الفرد، لكنها لا تستطيع أن توصلها لدرجة اليأس، وهو، أى الفرد، أحيانا يستفيد من ذلك كل الاستفادة. فهناك عدة طرق يمكن السير فيها: الرواقية، الغضب العدمى والكوميديا، وأحيانا تمتزج الرواقية بالكوميديا كما فى أعمال الكاتب الألمانى برتولدبريشت، ولكن رواقيتنا الأمريكية الخاصة جاءتنا من همنجواى، وممثلها الأكبر الآن هو جون أوهارا John O'Hara.

وأوهارا نافد الصبر تماماً مع أولئك الذين يعانون بشدة من أنفسهم، إن الشخصيات فى مجموعته القصصية الأخيرة (قارب شحن كيب كود Cape Cod Lighter) تبدو كأنها شخصيات طبيعية تعرف كيف تتحمل الألم وتظهر إحساساً واقعيا بدائيا من الشرف، ومخادعته أيضاً. فحين علم «بانج يوزى» فى قصة (الأساتذة) أنه ظلم زميله «جاك فيش»، وعرف أخيراً أن سلوك «فيش» كان رجوليا ومهذبا، فقد تأثر وأراد أن يعتذر له، ولكنه لم يعرف ماذا يقول:

«قد يرفض المجاملة، وكلمة الشفقة لا أفكر فيها، وفى الواقع أن المجاملة قد قدمت لبانج يوزى، فقد شرفه فيش بثقته، ومنحه هذا الشرف أكثر حذقا وصدقا من السؤال عن أسباب صمته».

الأحاسيس التى تستشعرها هنا تصبح ممكنة بالتكتم، وبدفن الإعلان عن الذات أو تأكيدها فى أعماق النفس. ونسترجع حشمة أيام المدرسة وأخلاق الفروسية القديمة والأصول العسكرية، وتلك فضيلة الصمت، والسلبية، نحن نتحمل، ونكافأ برؤية المصاعب المتبادلة لدى الآخرين، ولكن ليس هناك إمكانية للازدهار والنمو أو للبلاغة أو لأى شيء يمكن أن يجعل أى ادعاء أو زعم شخصى، غير ملائم أو ضرورى.

لم تعد الذات هى تلك الذات صاحبة السيادة عند الرومانسيين، ولكنها الذات الوديعة عند **كيلنج**، التى تجد ارتياحها الكامل فى أن تدرك وجود أكبر عدد من الآخرين، وهذه الكثرة من الآخرين تقلل من الأهمية الشخصية للفرد، لكن الواقعية والكرامة تتطلبان منا أن نتقبل هذا النقص فى الأهمية. ورواقية الانفصال هذه هى نقيض للحساسية بمزاعمها الكبيرة لتطور الغنى الداخلى للفرد.

ولكن شخصية **أوهارا** تشبه بدرجة غريبة شخصية «**أبدايك**»، على الأقل فى جانب واحد منها فالإثنان من الصناع المهرة فى حرفة الكتابة، يمتازان بدقة كتابتهما بشكل غير عادى، لاشيء غير واقعى، غير طبيعى، أو فاحش أو زائد يعانيان من كتابته. **فاوهارا** يصر على حرفية عالية فى لغته التى تذكر المرء بشخصياته الشفافة، صحيح أن هناك خشونة عنده، قد تجعل من كتّاب الحساسية بالنسبة له «عياقا غنادير». إن الذات عند **أوهارا** تتطابق مع الرجل العامل العادى، مع الناس البسطاء، وربما يشعر هو نفسه بأنه جزء من الأغلبية، بمعنى أنه فرد عادى من الجمهور الغفير. وهو لا يعبر بذلك عن رد فعله تجاه ما يراه مفهوما خاطئا للفرد، بل يكره بعنف هذا المفهوم الخاطئ، ووجهة نظره فى أعمال الحساسية أو الخصوصية المعقدة والتسامح مع النفس، سلبية تماماً، مثل **همنجواى** فى رواية (والشمس تشرق أيضاً) وهو يرى الذات الرومانسية بعين الجمهور، والجمهور هو المقيّم الوحيد، وهو يبحث عن الشخص العادى ما عدا ذلك الشخص المقدس عند **ويتمان**.

إن الفردية الخالصة التى أفرزها عصر التنوير قد سقطت والكتاب المعاصرون مثل **بيكيت وبريشت** وجيل الغضب الأمريكى والأحدث منهم والأكثر بشاعة مثل **وليم بوروز** فى روايته (الفداء العارى) أنكروا هذه الفردية وتبرأوا منها بروح من العنف، وبعضهم سخر منها بقسوة، والبعض كتب بحقد وعدمية قاسية، ومنهم من يستجمع كل قواه ليطلقها بشكل مدمر على هذه الفردية التى سقطت بالفعل وتشوهت سمعتها. وهم بذلك يقلدون الأحزاب الكبرى والدول التى تتعزى بآلاتها الحربية والعلمية كمصدر للقوة، إنهم باختصار يتصرفون مثل أولئك الذين يقبضون على السلطة الحقيقية فى المجتمع، سادة اللوياثان. ولكن كل هذا مجرد تقليد، فهم يأملون أن يبينوا للآخرين إنهم ليسوا أقل من هؤلاء الذين يقودون العالم الحديث، فرؤساء المصالح والبنتاجون مثلاً لديهم القوة ليؤثروا فى الجماهير بالشكل الذى يريدونه، ولكن هناك كتاب لا يعتبرون أنفسهم من هذه الجماهير التابعة، ويهدفون إلى البرهنة على قوتهم المستقلة المساوية للقوى العظمى. وهم لذلك حين يضربون، يوجهون كلماتهم بشوق غير عادى، وبقوة وعنف كأنهم يوجهونها ضد عدو، وهذا العدو هو مفهوم الذات الذى صاغته المسيحية وأتباعها فى عصر

التنوير. إن الأدب الحديث لا يقتنع بسهولة باستبعاد مفهوم الذات الذى لا يتفق مع المزاج العام، عن طريق الحقد العميق، فيلعنها، ويكرهها ويمزقها ويهلكها، إنه يفضل أن يقع فى فوضى مجنونة يستنجد بها، بدلا من مفهوم زائف للحياة.. ولكن ماذا بعد هذا التدمير للذات؟.

تكلمت عن الرواقية، والشكوى، والحساسية، والغضب العدمى، وأود الآن أن اتناول الكتاب الأمريكيين المعاصرين الذين تحولوا إلى الكوميديا. فمن الواضح أن الكوميديا الحديثة لها علاقة بتفكك الذات الإنسانية القيمة، لقد عمل البطل البرجوازى فى عصر أسبق، الكثير من أجل تطور الحضارة الحديثة، فذلك البرجوازى الرزين والحريص والذكى الذى بنى المصانع والطرق، حفر القنوات وابتدع نظام الصرف وذهب ليستعمر أرضاً أخرى، اتهم بضحالته الفكرية ونفاقه ودناءة وسائله، والكاتب المسيحى الحق يتنصل منه ومن أعماله (تصوير **ديستويفسكى** للوشين فى الجريمة والعقاب، وتصوير **مالجان لبرناردشو** فى منزل القلوب المحطمة)، كما وجهت الحرب العالمية الأولى إلى هيبته واحترامه، ضربة لم يشف منها بعد، كما أثارت الدادية والسريالية عاصفة من الضحك عليه، وفى السينما كشف **رينيه كلير وشارلى شابلن** حقيقته، واصبح الشخص الضئيل المحترم، الجوال المحترم. وأتى الشعراء أصحاب الميول المدمرة العميقة، كموظفى البنوك فى حفلة ساخرة.

والحيلة مازالت صالحة، كما وضحَ **جيه. بى. بريستلى** فى روايته(رجل الزنجبيل the Ginger man) ، فبطله الوغد المطارد يقدم نفسه بشكل مؤثر ساخر كمواطن محترم جداً يستحق التكريم، شخص لا يعلم ماذا يعنى اغتصاب أملاك الآخرين من أجل ثمن الشراب.

الحياة الخاصة والداخلية للفرد، والتى كانت موضوع كتب جادة حتى وقت قريب، بدأ يُنظر إليها على أنها قديمة وباعثة على الضحك، إن اجتهاد بروست تجاه نفسه، يبدو الآن موضة قديمة، وفى الواقع، فإن **إتالو سيفيفو**، المعاصر **لبروست**، استخدم فى كتابه «اعترافات زينو» فكرة الاستبطان والعصاب ومعرفة الذات موضوعا لسخريته الكوميدية، فرفاهيتى، وتوافقى مع الآخرين، وزواجى وعائلتى، كل هذه الموضوعات ستجعل القارئ المعاصر يضحك من كل قلبه، قد لا يتفق الكتاب تماما مع **برتراندرسل** فى قوله إن «الأنا» ليست إلا تعبيراً نحوياً، لكن قد يرون فى بعض ادعاءات «الأنا» موضوعات كوميدية، بل لقد حدث بالفعل أن **ستندال** فى القرن التاسع عشر، قد ضجر من التركيز على «الأنا»، وأدان ذلك فى إصلاحات مميزة.

قد يمكن تصوير التغيرات التى حدثت بالمقارنة بين رواية **توماس مان** القصيرة (الموت فى فينيسيا)، ورواية **فلاديمير نابوكوف** (لوليتا)، فى القصتين هناك رجل عجوز تغلبه الشهوة الجنسية تجاه شخص أصغر منه، هذا الحادث المؤسف يشتمل على **أبوللو وديونيسيوس**. فبطل **توماس مان**، جوستاف ايشنباخ رجل متحضر جداً، نفر من غرائزه التى طالبته بلا توقع بحقوقها، وتحادت فدخلت منطقة المرض والانحراف ثم جرفها الطاعون، وهذه فكرة نيتشوية (نسبة إلى **نيتشه**) تماماً، ولكن فى (لوليتا) فإن الحياة الداخلية لبطلها همبرت قد أصبحت نكتة، وهو كشخصية

لا يشبه ايشنباخ الشخصية الكبيرة فى الأدب الأوروبى، هو شخصية من الدرجة الرابعة أو الخامسة، ولا يستطيع أن يكون جاداً فى عواطفه، أما بالنسبة لوالدة لوليتا، فإن المسكينة تجعله يضحك حين يعرف أنها وقعت فى حبه - قائلاً أنها امرأة مبتذلة. ولحد ما فإن حكمه عليها جاء بسبب انخفاض مستوى ثقافتها. وابتذالها جعلها ضحية مناسبة تماماً. ولو لم تكن كلماتها عن الحب والرغبة كأنها خارجة من صفيحة قمامة، التى يرى فيها الجمهور الأمريكى تعبيراً مناسباً لوصف احتياجاتها النفسية والشخصية، فإنها كانت ستعامل بجدية أكبر. إن جدية **مان** حول الحب والموت، فكرة عمرها قرون عديدة، بينما الموضوع نفسه تحول للأسف إلى كوميديا وعن قصد فى «لوليتا». حتى شخصية كويلتى فى الرواية لم تأخذ موتها الخاص بطريقة جادة. وبينما يقتل على يد همبرت فإنه يسخر من موقفه، وكذلك يفعل همبرت، ويفقد فى النهاية حياة لم يكن يستحق أن يعيشها، إن ايشنباخ المعاصر لا ينكر رغباته، ولكنه ليس بكرامة الرجل القديم، فهو دائماً على حافة العبث. إن **رايت موريس** فى روايته الجديدة (ياله من طريق) يسخر بوضوح من فكرة (الموت فى فينيسيا) إن أساتذته الأمريكيين يناقشون الموت فى (البندقية) طوال الوقت، ويشعرون أن هناك أملا ضئيلاً باقيا لهم، يعتقدون أن عصرهم قد انتهى، وأنهم لايناسبون العصر الجديد، وينسحبون بنكتة.

ويجب أن نذكر أنفسنا، بأنه إذا وجد اليوم عدد كبير من الناس يستمتعون أو يستهجنون الحياة الفردية، فذلك لأن المنظمات العامة الهائلة - علمية وصناعية وسياسية - تضخ للجماهير الضخمة بأفراد جدد كل يوم. هذه المنظمات هى التى تحدد التطور الخاص للفرد. أنا نفسى غير مقتنع أن هناك وجوداً شخصياً للفرد أقل مما كان فى السابق، كما انى غير متأكد من أن هناك من يستطيع أن يعبر عن القضية بشكل صحيح. وكل ما أفعله، ببساطة، أنى أسجل مواقف الكتاب المعاصرين، بما فيهم الكتاب فى أمريكا، المقتنعين بأن هدهدة النفس قد انتهت.

ما هى الذات الحديثة فى أرض **إليوت** الخراب؟ إنها أولئك الكثرة التى تعبر الجسر فى مدينة عصرية حديثة ولا تدرى أن الموت قد طواها بالفعل، إنها الموظف المدمل (من الدمل) الذى يمارس حريته الجنسية مع السيدة المحبوبة على فترات قصيرة، وبعد أن انحطت إلى هذه الدرجة من الحماقة، وضعت اسطوانة على الجرامفون.

ما هى الذات الإنسانية عند الروائيين الفرنسيين بعد الحرب الأولى، من أمثال **لويس فريناند سيلين**؟ أو **البير كامو** أو **كيرزيو مالابارت** بعد الحرب الثانية؟ إن الإنسان فى رواية (الغريب) **لكامو** مثلاً، هو مخلوق بين البدائى وبين المتحضر، ذات خالية من العمق، لقد قطعنا شوطاً بعيداً عن «**مونتانى** Montaigne» واعتقاده بالذات الكاملة، الذات العارفة بذاتها.

كثيرة هى الروايات الأمريكية التى تناولت الحياة الخاصة بتمعن وبشكل كوميدى، (لوليتا) **لنابوكوف**، (رجل الزنجبيل) **لبريستلى**، و(كم الثمن) **لبليخمان**، (ستيرن) **لفريدمان**، وكلها كمن تختبر قول **سقراط**. بأن الحياة التى لا نتمعن فيها جيداً لا تستحق أن تعاش،ومن الواضح أنهم وجدوا أن الحياة بذلك الشكل مضحكةأيضاً، والبعض لم يجد أصلاً الحياة التى يمكن أن يتمعنها «إن قوة الحياة العامة أصبحت كبيرة

وخطيرة حتى لم تعد الحياة الخاصة قادرة على المحافظة أو الدفاع عن مظهر أهميتها. وضعنا المدمر موجود فى ذهن كل واحد منا، خضوعنا واستسلامنا يبدو أنه أحد مطالب قبح مدننا العام، بالهراء التليفزيونى الذى يهدد بتحويل أمخاخنا إلى «بالوظة» داخل رءوسنا بمثل هذه التفاهات التى يقدمها مطلوب من الذات أن تهيئ نفسها للتضحية بها، وهذا هو الوضع الذى تعكسه الرواية الأمريكية المعاصرة.

بالنسبة للمستقبل، فهو لن يصدمنا بعد أن فعلنا كل ما يمكن لفضح أنفسنا. لقد عرينا تماماً زيف الفكرة القديمة عن الذات، ويصعب علينا الآن السير فى الطريق نفسه. والآن، وقد طرحنا جانبا المفاهيم الخاطئة، قد تخبرنا بعض القوى داخلنا عمن نكون نحن؟ لا يمكننا أن ننكر أن الإنسان لم يعد كما كان يظن به منذ قرن مضى. ومع ذلك يبقى السؤال.. ما هو الإنسان الآن؟

يبدو لى أن الكتاب المعاصرين أجابوا على هذا السؤال بشكل هزيل. لقد أخبرونا بسخط أو بعدمية أو بسخرية كم هو كبير خطؤنا، أما بالنسبة للباقى فلم يقدموا إلا القليل. الواقع أن خطيئة الكتاب المعاصرين تكمن فى أنهم يفترضون أنهم يعرفون، كما يعتقدون أن العلوم تعرف الإجابة وكذلك التاريخ، إن موضوع الروائى لا يمكن إدراكه بمثل هذه الطرق. اللغز يتزايد غموضه، ولا يتضاءل، والنماذج الأدبية يصيبها البلى، ولغز الإنسان قائم يتحدى،

هوامش

سول بيلو: ولد فى كويبك فى كندا سنة ١٩١٥ من عائلة يهودية مهاجرة إلى هناك. انتقلت عائلته إلى شيكاغو وهو فى التاسعة. درس فى جامعات شيكاغو. حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٧٦. من رواياته: المتأرجح ٤٤، الضحية ٤٧، مغامرات أوجى مارتن ٥٣ هيرزوج ٦٤، هدية هامبولدت ١٩٧٥.

- صدر عنه كتاب بالعربية من تأليف الأستاذ إبراهيم فتحى عن دار سعاد الصباح
لم تترجم له أية رواية إلى العربية.



مكتبة عالمية

أنور مغيث

بيير بورديو
وكتاب جديد حول نظرية العقل

يعد عالم الاجتماع الفرنسى **بيير بورديو** من أكثر علماء الاجتماع المعاصرين تجديداً وخصوبة وذلك منذ ابحاثه الميدانية الأولى فى الجزائر فى الستينيات والتى عرض خلاصة لها فى كتابه جزائر الستينيات ورغم أن قضية الكتاب كلاسيكية إذ تسعى إلى رصد العلاقة بين ظروف العمل والوعى الطبقى إلا أن الكتاب قد أثار الانتباه بتقديمه لزوايا نظر جديدة لتناول الموضوع وباستخدامه لأساليب مبتكرة فى التحليل.. وتنبع أهمية بورديو من أنه امتد بالسوسيولوجيا إلى مجالات لم تطرقها من قبل كدراسة عن الدور الاجتماعى للصور الفوتوغرافية العائلية أو تحليل المجتمع الأكاديمى أو الحقل الأدبى وقدم فى كتابه التمييز تصوراته عن ماهية الظواهر التى يمكن دراستها سوسيولوجيا والطرق المنهجية لدراسة هذا الموضوع. ومن هنا تأتى أهمية الكتاب الذى نعرض له اليوم فهو - باعتباره مجموعة من المحاضرات التى ألقيت فى بلدان متفرقة وتتعرض لموضوعات شتى - يقدم الخلاصة النظرية لما توصل إليه **بورديو** فى معظم أبحاثه السابقة. ويجمع هذه المحاضرات على اختلاف موضوعاتها سعيها لتناول مفهوم الفعل نظرياً وهكذا يغامر المؤلف بالسوسيولوجيا فيجعلها تتوغل فى أرض كانت حكراً على الفلسفة. ويقدم الكاتب أول تحديد لنظرته المنهجية فى حديثه إلى طلاب جامعة توداى باليابان. فهو يسعى لتجنيبهم الضجر الذى تسببه لهم الدراسات التى يقوم بها علماء الاجتماع الأجانب عن المجتمع اليابانى، تلك الكتابات التى تقع فريسة لنزعة الولع بالغريب Exotisme. بأن يستنكف عن الحديث عن المجتمع اليابانى ويرى أن إيغاله فى دراسة المجتمع الفرنسى فى خصوصيته الدقيقة كفيل بأن يقدم لليابانيين ولغيرهم نموذجاً قابلا للتطبيق على مجتمعاتهم.

مناهج ومفاهيم :

يعتبر **بورديو** الواقع الاجتماعى غفلاً وخليطاً مشوشاً ويعتقد أن الباحث الاجتماعى هو الذى يضفى عليه من ذهنه مقولات ومفاهيم تبنيه وتنظمه (كالمجال والفئة والطبقة والجماعة .. الخ) وتلك نزعة كانطية واضحة إلا أن هذه المقولات ليست موجودة بصورة فطرية فى العقل ولكنها تتحدد طبقاً للموضع الاجتماعى للفرد. فنحن إذن أمام نوع من الكانطية الاجتماعية إذا جاز التعبير. إن العامل الحاسم فى تشكيل المقولات التى ينظر بها الفرد للواقع الاجتماعى هو الـ habitus. وهو مفهوم يستخدمه **بورديو** منذ بداياته الأولى ويعنى به ما يتكون لدى الفرد من استعدادات وسلوكيات وأسلوب فى العيش نتيجة لموقعه فى المجال الاجتماعى ويوضح بورديو هذا المفهوم مستعينا بالأدب، فعندما يصف بلزاك ديكور شقة إحدى شخصياته يمكن للقارئ انطلاقاً من ذلك أن يستشف الموقع الاجتماعى للشخصية وسلوكياتها المحتملة ونوع الأصدقاء وأفقها القيمى والميتافيزيقى ولذا آثرت ترجمة هذه الكلمة بالسيماء الاجتماعى. وهو ليس مبدأ سلبيا قاصرا على حدود الدلالة بل هو مبدأ فعال يعمل على توليد وتوحيد الخصائص الباطنة لموقع اجتماعى ما، وكذلك توليد وتوحيد نوع العلاقات ويترجمها إلى أسلوب محدد فى الحياة. ومن هنا فهو مبدأ حاسم فى عملية بناء المجال الاجتماعى ذهنيا والتى تقسمه إلى مجموعات أو فئات أو طبقات تستخدم فى التصنيف. فكل هذه التقسيمات عملية ذهنية يحكمها السيماء الاجتماعى لكل فرد. وينطبق على **ماركس** النقد الذى وجهه **كانط** إلى الدليل الانطولوجى الشائع فى العصر الوسيط، إذ أن ماركس اعتبر أن الطبقات التى على الورق هى طبقات لها وجود فى الواقع. ولكن قسمة المجتمع إلى طبقات مثل قسمته حسب الجنس أو العرق أو الدين لا تصبح واقعية إلا إذا حدثت حركة اجتماعية تستند على هذه القسمة النظرية.

وينقسم المجال الاجتماعى لدى **بورديو** إلى حقول. والحقل هو الموقع الاجتماعى الذى يؤدى الفرد فيه وظيفته الاجتماعية كالحقل البيروقراطى للدلالة على الدولة والحقل الفنى والحقل الأدبى وينقسم الحقل إلى حقول فرعية فالحقل القضائى فرع من الحقل البيروقراطى - ولكل حقل بنيته التى تحددها وظيفته الاجتماعية وعلاقة الفاعلين داخله بعضهم ببعض وعلاقة الحقل بالحقول الأخرى.

والانتماء لحقل معين يتحكم فى حركة الفاعلين سواء فى تمسكهم بما هو موجود أو تمردهم عليه فهذه البنية بانية لمواقف الأفراد ولحركتهم الاجتماعية. ولا يحد من هذه النظرية البنيوية فى فكر **بورديو** إلا نظرة ماركسية ترى المجتمع كمجال للصراع على السيطرة وتعطى التاريخ الأولوية على البنية. ويقر **بورديو** بدور رأس المال فى تحديد الخريطة الاجتماعية ولكن يضيف إلى جانبه رأس المال الثقافى ويمتد بالمحاكاة إلى مداها فنجد رأس المال الثقافى يقسم المجتمع إلى فقراء وأغنياء ومسيطرين ومسيطر عليهم وحائزين ووارثين ومن تقاطع محورى رأس المال الاقتصادى ورأس المال الثقافى فى المجتمع تتشكل المجالات الاجتماعية ويتحدد موقع الفرد فى المجال. هذا الموقع الذى يزود الفرد بمبادئ معرفية

ينظر بها للواقع الاجتماعى ويسميها **بورديو** مبادئ النظر والتقسيم إذ تساعد الفرد فى رؤية الظواهر الاجتماعية ورسم الحدود بينها.

ويستخدم **بورديو** هذه النظرة المنهجية فى دراسة مختلف الظواهر الاجتماعية وسوف نعرض لتطبيق هذه النظرة على مؤسسات ثلاث : المدرسة والدولة والعائلة.

أولا : المدرسة

تلعب المدرسة الدور الرئيسى فى إنتاج وتوزيع رأس المال الثقافى فى المجتمع وتكون بذلك إحدى الآليات الهامة التى يستخدمها المسيطرون لإعادة إنتاج الوضع الاجتماعى الموجود. ولتوضيح دورها يلجأ **بورديو** إلى علم الفيزياء وظواهر الديناميكا الحرارية. إذ إن وجود جزئيات ساخنة وأخرى باردة يؤدى إلى نشأة الحركة نتيجة للاختلاف بينها. ويرى القانون الثانى للديناميكا الحرارية أن الجزئيات الساخنة تميل إلى البرودة والباردة إلى السخونة وعندما يتساويان تتوقف الحركة أراد العالم **ماكسويل** تعطيل هذا القانون فتخيل شيطانا افتراضيا يقوم بعزل الجزيئات الساخنة ويضعها فى إناء ساخن والباردة فى إناء بارد ويعيد إطلاقها فتستمر الحركة. وتقوم المدرسة بدور هذا الشيطان فى المجال الاجتماعى إذ تقوم بإعادة منح رأس المال الثقافى للبعض وتحرم منه البعض الآخر. وتستخدم فى ذلك آليات عدة كالدرجات والامتحانات والمسابقات فتحدث هوة بين التلاميذ تعيد إنتاج الحراك الاجتماعى. كما تحدث المدرسة قطيعة بين طلاب المدارس العليا الخاضعين لنظام تعليمى صارم وطلاب باقى المدارس فترسى حدوداً اجتماعية كتلك الموجودة بين الارستقراطية وعامة الشعب. وبالرصد الاجتماعى نجد أن طلاب المدارس العليا هم أبناء المسيطرين فى المجتمع مما يجعل من المدرسة جهازاً ينمو لاستمرارية الوضع الاجتماعى الموجود ولا يسعى لتغييره.

ثانيا : الدولة

وتمتد مقولة الحقل ببنية وآلية عمله وموقع الفاعلين فيه لتفسر روح الدولة ونشأة الحقل البيروقراطى. أو يطرح المؤلف المعضلة الكبرى التى تنشأ عند التفكير فى الدولة. إذ كيف يمكن تبنى فكر الدولة لتفسير ظاهرة الدولة أو كيف نطبق على الدولة مقولات فكر تنتجها الدولة وتضمن فاعليتها. إن ذلك قد يؤدى إلى الجهل بالحقيقة الأساسية للدولة. وينتقد الكاتب منظورين متعارضين لتفسير الدولة أولهما النظرة الهيجيلية التى تعظم الدولة وتجعل من البيروقراطية مجموعة كونية امناط بها إدراك المصلحة العامة وتحقيقها والتفانى فى سبيلها. والنظرة الماركسية والفوضوية التى ترى فى الدولة مجرد جهاز للقمع وتدين الامتثال الأخلاقى الذى تفرضه الدولة على رعاياها وينحاز **بورديو** إزاء الدولة إلى النظرة الراديكالية الابستمولوجية والتى عبر عنها **ميشيل فوكو** حيث تذهب إلى إدانة ما هو أبعد من الامتثال الأخلاقى وهو الامتثال المنطقى الذى تفرضه الدولة عبر مقولاتها المعرفية فعديد من اختيارات الدولة التعسفية والاعتباطية تفرض نفسها لتصبح فى الأذهان وكأنها من طبيعة الأشياء كطريقة الكتابة والمقررات المدرسية ومواعيد الحصص وغيرها. ويساهم علم الاجتماع فى ترسيخ مقولات

الدولة معرفيا فنجد مثلا إن الإدارات العامة وموظفيها هم من كبار المنتجين للمشاكل الاجتماعية التي يتبناها علم الاجتماع كمشاكل سوسيولوجية ويعطيها ثوباً علمياً.

ولتفسير نشأة الدولة يرى الكاتب أنه لا يصلح الاقتصار على التاريخ السياسي بل على التخوم التي توجد بين تاريخ المجالات المختلفة مثلاً تاريخ المال العام وعلاقته بتاريخ الضرائب والتاريخ العائلي للمحصلين وتطور قانون العقوبات ونظام القضاء.. الخ. إن فرض ضريبة يتم تحصيلها باسم الملك وقاض يتم تعيينه للفصل في المشاحنات بين الناس دون إرادتهم كان بمثابة اعتراف بالشرعية وتطوير للسوق وفي نفس الوقت تكريس للولاء لجسد وهمي يتجاوز شخص الملك وهو الدولة ناهيك عن دوره في نشأة المشاعر القومية.

وتعمل الدولة على خلق الثقافة الموحدة وذلك عن طريق توحيدها للسوق الثقافي بتوحيدها لكل نظام الإشارات القانونية واللغوية والمقاييس والموازين وفرض المطبوعات البيروقراطية الموحدة كالطلبات والاستمارات التي تقوم الدولة عن طريق بياناتها بتشكيل البنى العقلية للأفراد وتفرض مبادئ النظر والتقسيم التي يتم خلالها رؤية العالم الاجتماعي وتلعب المدرسة كما قلنا دوراً كبيراً في ذلك وخاصة بعد تعميم التعليم الأولى. ويرتبط هذا التوحيد الثقافي بفرض اللغة والثقافة السائدتين كشرعيتين - ولذا ينبغي عند النظر للدولة ألا يكتفي بالدور السياسي والاقتصادي للدولة ولكن بالأساس بالدور الرمزي، هذا الدور الذي يجد أعلى تجسداته في احتكار الدولة لتمثيل ما هو كوني ويخلق لدى الفاعلين المصلحة في الاتجاه إلى ما هو كوني وعام (كالعقل والفضيلة والمصلحة العامة).

ثالثاً : العائلة

ويتجلى هذا الأثر بشكل صارخ في مفهوم العائلة التي هي كيان وهمي لا وجود له (خصوصاً إذا نظرنا عبر التاريخ والثقافات للمصادقات التي ينطبق عليها هذا المفهوم) إذ نجد أن بيانات الدولة في استماراتها والبطاقات العائلية وطلب عنوان السكن والحالة الاجتماعية تجعل للعائلة وجوداً واقعياً وتسعى الدولة بسياستها الاجتماعية في الدعم والمساعدات المالية والبطاقات التموينية إلى صيانتها والحفاظ عليها ولذلك يطلق بورديو على العائلة مصطلح «وهم جيد التأسيس»، جيد لأنه يمتد حتى إلى خلق نوع من المشاعر الإجبارية كحب الآباء وحب الأبناء والأخوة ويؤدي إلى نوع من الصياغة الاجتماعية لليبيدو. وما أن تنقل مقولات الدولة للعائلة حتى تقوم هذه بدورها بتشكيل إستراتيجية لاستمراريتها عبر الأجيال وتخلق لنفسها آليات هذه الاستمرارية.

الفعل والمصلحة

وينبري بورديو إلى تسليط سلاح التحليل على أسطورة أخرى من أساطير الدولة وهي الفعل المنزه عن الغرض والذي لا مصلحة من ورائه ويحلو للمثقفين أن يعتبروا العالم الفكري خالياً من الغرض والمصلحة ويحاول بورديو أن ينزع عنه هذا المقام الاستثنائي فكل الألعاب الفكرية هي تعبير عن صراعات وبالتالي تدور حول مصالح ولا يعني ذلك التمسك بنزعة اقتصادية متطرفة تريد أن تطبق مقولات الاقتصاد في المجالات ولا نزعة نفعية تتصور في

ان فى كل فعل بحثًا قصديًا عن المصلحة ولكن يحاول الكاتب أن يستقصى الأسباب الاجتماعية والتاريخية لهذا النزوع وتحول التنزه عن الغرض إلى عاطفة - لقد كان نزوع الارستقراطية إلى الكرم والإنفاق يخرج عن إطار المصلحة بالمعنى الاقتصادى لكنه كان أحد آليات سيادتهم الاجتماعية. فإذا كان التنزه عن الغرض ممكنا سوسيولوجيا فذلك لا يمكن إلا عن طريق لقاء بين (سيماوات) اجتماعية مهيأة أساساً للتنزه عن الغرض وعوالم اجتماعية يجازى فيها هذا التنزه عن الغرض. ويلاحظ دائما أن هناك أرباحاً يتم الحصول عليها إذا ماخضعنا للقاعدة الكونية العامة ولو نفاقاً ويمثل ذلك الأساس الانثروبولوجى للنقد الماركسى للايديولوجيا لاعتبارها تضفى طابع العمومية على المصلحة الخاصة. ولان هناك ارباحاً تجنى من وراء العقل والفضيلة من المحركات الأساسية لتطورهما وزيادة سطوتهما ولذا يقول **ميكيا فيللى** أن الجمهورية هى المكان الذى يكون الالتزام بالفضيلة فيه من مصلحة الجميع. ولذا نجد أن البيروقراطية قد اخترعت الكونى وفرضت سيطرته لتصل هى إلى السيطرة. وأى صراع على السيطرة لا يمكن أن يتم إلا بتدعيم هذه الكونية العقلانية.

ويتجه بورديو بعد ذلك إلى تحليل نمط آخر من الممارسات فى إطار مفهوم التنزه عن الغرض، وهو مرتبط باقتصاديات مجتمعات ما قبل الرأسمالية باعتبارها تفلت من الخبرة المستفادة من الاقتصاد الحديث القائم على الحساب ومن أمثلة هذه الاقتصاديات تبادل الهبات الذى يلعب دوراً مركزياً فى اقتصاد هذه المجتمعات والذى يختلف عن التبادل التجارى فى أنه يقتضى أن لا ترد الهبة بمثلها وأن لا ترد فى الحال بل ينبغى أن يكون هناك فارقًا زمنيًا وهذا الفارق بين الهبة ورد الهبة هو ما يسمح للطرفين بأن لا يعتبرا نفسيهما خاضعين لإلزام ذى طبيعة اقتصادية حسابية كما يجعلهما يشعران أن كلاً منهما يمنح بلا مقابل. كل طرف يعرف أن الآخر يعرف أن الهبة ليست فعلاً مجانياً ولكن أن يقول أحد : «فلنكف عن التمثيل وعن اعتبار هباتنا أفعالاً كريمة غير مغرضة وأن يصرح كل منا بما يريد من الآخر، أمر غير معقول سوسيولوجيا فالبشر يحتاجون لهذا الغطاء الرمزى لتبادلاتهم والتى تخضع لما يسمى بتابو التصريح (فلا يصرح بالثمن مثلاً) ويتم التعبير عنها اجتماعياً بالتلميح. وتخضع اقتصاديات المنزل والتبادلات بين الأجيال داخل العائلة وكذلك المؤسسات الاقتصادية الكنسية لهذا المنطق وانطلاقا من هذا التحليل يحدد **بورديو** نظريته فى الفعل والتى ترى أنه على المستوى الاجتماعى هناك (سيماوات) اجتماعية واستعدادية تجعل أفعال الأفراد موجهة لغاية دون أن يطرحوا على أنفسهم هذه الغاية بصورة واعية.

ويختتم **بورديو** كتابه بتحليل «وجهة النظر المدرسية» منطلقاً من أصل كلمة School فى اليونانية وهو Skhole ويعنى وقت الفراغ، والأشخاص الذين يتجهون إلى التأمل والتنظير هم أشخاص سمحت لهم ظروفهم أو الدولة بأن يلعبوا وكرست لهم كل الوسائل لذلك كوقت الفراغ والتحرر من اقتضاءات الحياة العملية ولكنها لعبة جادة أودت بحياة **سقراط**. ومايجهله

الفلاسفة والسوسيولوجيون وكل أخصائيي الفكر هي الافتراضات المسبقة الموجودة في وجهة النظر المدرسية وهي الشروط الاجتماعية لإمكانية وجهة النظر المدرسية والاستعدادات اللاواعية المكتسبة من خبرة مدرسية طويلة تعتبر امتدادا لخبرة أصلية (برجوازية) في الابتعاد عن العالم وعن اقتضاءات الضرورة. إن وعي العالم بما يميزه كعالم أي «وجهة النظر المدرسية» يحميه من أن يضع في رؤوس الفاعلين رؤيته الخاصة كشخص منفصل بصورة ما عن الحياة العملية وهذا الخطأ الابستمولوجي ذائع جداً نجده عند **تشومسكي** الذي يتعامل مع قارئه وكأنه متخصص في النحو. إن Skholé تسمح بتجاوز الخطاب إلى ماوراء الخطاب وبتجاوز الممارسة إلى ماوراء الممارسة ويقع التزييف المدرسي عندما يحل ماوراء الخطاب محل الخطاب ونرى نموذجاً لهذا الخطأ في الأسئلة التي توجه إلى الجمهور في استجوابات الباحثين حيث تطلب من أفراد الجمهور أن يكونوا هم أنفسهم باحثين سوسيولوجيين لوضعهم الاجتماعي مع أسئلة من نوع كم في رأيك عدد الطبقات في المجتمع؟ أو أسئلة لا يستطيعون الإجابة عليها لأنها تقتضي منهم الانفصال عن شروط وجودهم وتبني وجهة نظر مدرسية.

ومن ناحية أخرى يحاول أصحاب وجهة النظر المدرسية إعادة التقدير الاعتبار لفن الشعب وثقافة الجمهور لكن ذلك ليس إلا نوعاً من العنصرية المعكوسة، لأن الفن والثقافة الشعبية لا يفتحان أمام حائزيهما أبواب الرقي الاجتماعي كما تفتح الثقافة المدرسية. إن **كانط** عندما يتحدث عن الجمالية الخالصة للإنسان بما هو إنسان فهو يعني الإنسان المتبني لوجهة النظر المدرسية فهي التي تنتج المقولات الكونية المجردة ولذا ينبغي القيام بصياغة تاريخ اجتماعي للعقل لأن هناك ديناميكية لا تكف عن الفعل في التاريخ. هي تحول الأوضاع الاجتماعية إلى مقولات منطقية وتحول المقولات المنطقية إلى أوضاع اجتماعية. ورغم هذه الحدة والسخرية في تناول منتجي الأفكار إلا أنه يهيب بهم أن يدافعوا عن الشروط الاجتماعية للإنتاج الفكري. وينبغي أن لا يتم ذلك عن طريق الدفاع الفكري عن هذه الشروط لأن ذلك يعني الوقوع من جديد في الخطأ الابستمولوجي لوجهة النظر المدرسية ولكن يتم ذلك عن طريق حركة سياسية.

وهكذا نجد **بورديو**، رغم بنيويته الاجتماعية المفرطة والتي تعصف بإرادة الأفراد عصفا، يحاول أن يفسح مكاناً لإمكانية قيام نظرية نقدية ترتبط بحركة سياسية فتسعى لتغيير الواقع الاجتماعي الموجود، وهو ما يربط بين إنتاجه الفكري وبين العقلانية والنزعة الإنسانية التي اتسم بها الفكر الأوربي في العصر الحديث.

نجلاء علام

الرواية واليوتوبيا فى كتاب جديد

أثار الاحتفال بذكرى مرور خمسمائة عام على اكتشاف أمريكا، أشجان منطقة الشرق الأوسط والعرب خصوصا، إذ تزامن هذا التاريخ مع تاريخ القضاء على آخر الممالك العربية فى أوروبا وسقوط غرناطة رسميا. وهذا العام (١٤٩٢) الذى تم فيه جمع الحدثين التاريخيين الفاصلين له دلالته ومغزاه، إذ يمكن التعامل معه على أنه عام دخول أوروبا إلى التاريخ وخروج العرب منه.

والناقد السورى **محمد كامل الخطيب** يتعرض فى كتابه (الرواية واليوتوبيا) للحدثين التاريخيين من منطلق أدبى يبحث فيه فَنَّىْ «الرواية واليوتوبيا» من حيث هما فنان



غلاف الكتاب

أوربيان فى ظهورهما وتطورهما وتواشجهما، كما يحاول الكاتب رصد المحاولات التى تبذلها المنطقة العربية للعودة إلى التاريخ منذ أوائل القرن التاسع عشر.

يبدأ المؤلف من نقطة تحريك المخيلة نحو عالم جديد، وهى اكتشاف أمريكا التى اكتشفها «**كولومبس**» دون أن يعلم أنه وصل إلى أرض جديدة، ولهذا أطلق عليها اسم (الهند الغربية)، إلى أن أتى بعده البحار الإيطالى «**أمريكو فسبوتشى**» وتأكد أن الهند الغربية هى عالم جديد مختلف عن آسيا، وأطلق عليه الاسم المعروف الآن (أمريكا). وقد أدى هذا الاكتشاف إلى توجه الفعالية والطاقة الحربية

والاستكشافية الأوروبية نحو الغرب بعد أن كانت موجهة نحو الشرق، وقد نتج عن ذلك وجود تنافس عسكرى داخل أوروبا فبدأت ظاهرة الاستعمار الحديث، كما أدى فى المدى الطويل إلى ربط العالم وتوحيده.

أما على صعيد المخيلة، فقد كان اكتشاف أمريكا محرضا جديدا للخيال فى اتجاه فكرة اليوتوبيا.

أما تحديد زمان نشوء الرواية ففيه رأيان، أولهما يعتبر الرواية ملحمة نثرية صعدت مع صعود البرجوازية، أى أن الرواية هى فن حامل لتطلعات الطبقة البرجوازية فى فترة نشوئها الثورى، ويمكن تحديد بدايات هذه الفترة بأنها القرنان السادس عشر والسابع عشر. أما الرأى الثانى فيربط الرواية بصعود التيار الشعبى إلى مسرح الحدث التاريخى، أو تحقيق الشعب لهويته وحضوره فى التاريخ والمجتمع، وهذا حدث فى الفترة التاريخية نفسها أى القرنين السادس عشر والسابع عشر. ولايبدو أن هناك تناقضاً بين الرأيين، فالبرجوازية لم تصعد وحدها بل صعدت باسم الجميع حاملة راية المستقبل للبشرية أما اليوتوبيا فقد نشأت فى فترة نشوء الرواية نفسها، أى فترة صعود البرجوازية باعتبارها طبقة ثورية، وفترة ظهور الشعب على مسرح التاريخ. لكن أوجه الشبه بين الرواية واليوتوبيا لاتقف عند هذا الحد، بل تكمن فى المنطق الداخلى واتجاه التأويل.

نشأت الرواية واليوتوبيا مع صعود الكتابة النثرية، مقابل اللغة الشعرية، التى كانت لغة الأدب (المسرح - الشعر) واللغة النثرية هى لغة الشعب اليومية أى أداته التعبيرية التواصلية، ولهذا فقد كتبت كل من الرواية واليوتوبيا باللغة النثرية. وتصدر كل من الرواية واليوتوبيا عن إحساس أليم بالواقع، يدفع صاحبه إلى رسم هذا الواقع فى الرواية الحلم بتبديله، وبالمقابل ترسم اليوتوبيا بديلاً للواقع، وبهذا المعنى تصبح كل من الرواية واليوتوبيا حلم يقظة جماعيا ويمكن أن نستخلص أهم العناصر التى نسجت خيوط هذا الحلم كما يعرضها المؤلف فى النقاط الآتية: -

١ - يعتبر **ديكارت** عند مؤرخى الفلسفة الحديثة رائد العقلانية فى الفكر الأوروبى الحديث، وقد وقفت هذه العقلانية فى وجه سيطرة التفكير الدينى المتمثلة فى سيطرة الكنيسة أو أى سلطة غيبية أخرى، لصالح البرهان الرياضى والتجريبى، من أجل السيطرة على الطبيعة والتنظيم العقلانى للمجتمع. ولم يكن كل ذلك غير حلم بمجتمع آخر وإن كان التعبير عنه قد تم فى قالب فلسفى. وهناك سمة أخرى لفلسفة «**ديكارت**» ألا وهى الذاتية أو الفردية، **فديكارت** يصوغ فلسفته عبر تأملات وتجارب شخصية كتبها بصيغة المتكلم وليس بصيغة القضايا المجردة ومع انطلاقة «**ديكارت**» إلى الفردية يبدأ بطل الرواية فى إعلان أحلامه الذاتية وبالتالى ينخلع عن قيم مجتمعه السائدة ويحاول تغيير العالم بدلا من وصفه؛ فمع هذا الفيلسوف العقلانى يترسخ حق الفرد فى بناء تصور مستقل للعالم أو فلنقل فى بناء يوتوبيا جديدة.

٢ - تمثل رواية «دون كيشوت» **لسرڤانتس** أول رواية تتعامل مع اليوتوبيا التى يريد **دون كيشوت** خلقها. ويعرض المؤلف كذلك لكثير من الأشكال التى اتخذتها اليوتوبيا، مثل كتاب «يوتوبيا» **لتوماس مور**، الذى يحكى فيه عن الأرض الجديدة وأمريكا، وما تملكه من حلم خصب للإنسان بالحرية والعدل والخلاص من السيطرة الدينية، ثم يعرض «لمدينة الشمس» التى تحدث عنها «**توماس كامبانيلا**» وهى بديل عن مدينة الله، إذ أصبح الإنسان يعتقد أن المحرك الأساسى لهذا الوجود ليس من خارجه بل من داخله، وذلك

حين اكتشف أن الأرض ليست مركز الكون، بل الشمس ثم تأتى يوتوبيا «**فرانسيس بيكون**» القائمة على درس الطبيعة وفهم قوانينها، فخيال **بيكون** يرسم يوتوبيا تقنية حذف منها الدين والروح والأخلاق وأضيف إليها الطابع النفعى.

٣ ـ أما رواية **روبنسون كروزو** فقد كتبها تاجر هو «**دانيال ديفو**» وحاول أن يقدم ـ من خلال مخيلة روائية متشكلة حديثا بالتزامن مع النظرة الإنسانية ـ البرجوازية ـ الأوروبية للعالم. وعلى عكس «**ديفو**» يظهر «**جوناثان سويفت**» مؤلف (رحلات جلفر) الرافض للبرجوازية الصاعدة وراسماليتها.

٤ ـ يوصف القرن الثامن عشر أحيانا بأنه عصر **ڤولتير**، فقد كان **ڤولتير** يمثل فى افكاره وحياته فلسفة هذا العصر، مثلما كان هذا العصر مسرح حياة **ڤولتير** ومهاد آرائه، ويمتاز هذا القرن بتحالف ظافر بين مدرستين فلسفيتين هامتين هما: الفلسفة التجريبية الإنجليزية التى يمكن اعتبار **فرانسيس بيكون** رائدها، وفلسفه التنوير الفرنسية والتى يمثل **ڤولتير وروسو** وباقى محررى الموسوعة أبرز أعلامها، ويمكن أن يضاف إلى سمات هذا القرن ظهور الفلسفة والأدب الألمانيين ممثلين بحركة «العاصفه والاندفاع» وشخصيتى «**جوته**» و«**شيلر**» وفلسفة «**كانت**».

٥ ـ إن ما كان (يوتوبيا) فيما مضى صار فى هذا القرن حقيقة، فالانقلاب الصناعى أتى بشكل اجتماعى جديد لأوروبا والعالم، بل خلق ايضا جغرافيا جديدة لم تعد الأنهار والمحيطات والجبال بالنسبة إليها حدودا ، وتغير الاستعمار من استعمار سياسى وحربى إلى استعمار اقتصادى، ونظر «**كارل ماركس**» إلى منجزات البرجوازية فى الصناعة والعلم والعقلانية فى ضوء إخضاعها لخدمة اليوتوبيا البشرية الشاملة.

لقد أصبحت الرواية فى هذا القرن ديوان وصورة ملحمة الإنسان بما تحتويه من أحلام وأوهام ووقائع، فمن تراكم راسمالى إلى عذاب عمالى إلى نهب استعمارى وبطر برجوازى، لقد قام الروائيون امثال **بلزاك وفلوبير وستاندال وديكنز ودوستويفسكى و تولستوى**، بعمل مهم حين احتفظوا لنا فى رواياتهم بروح هذا القرن؛ ومما له دلالة كبرى فى هذا الصدد ان الروائى البريطانى «**سومرست موم**» فى كتاب له بعنوان (عشر روايات خالدة) ، قد وجد أن تسعا من هذه الخوالد مكتوبة فى القرن التاسع عشر. ونلاحظ أن هناك تيمة واحدة فى هذه الروايات، وهى الإخفاق فى تحقيق الحلم الشخصى.

كيف إذن حدث هذا التناقض بين عصر يحقق يوتوبيا تقنية وعلمية، وبين أدب يعلن انكسار الحلم وتبدده وضياع اليوتوبيا؟! لقد كان الاتجاه الواقعى سائدا فى الأدب الأوروبى وخصوصا الرواية فى القرن التاسع عشر، فالظلم والقهر ما زالا قائمين، وربما من هنا تأتى تلك النغمة شبه الحزينة، وشبه اليائسة فى أدب هذا القرن وروواياته، خصوصا ممن وصفوا مباشرة أوضاع العمال والفقراء مثل **إميل زولا وديكنز**.

٦ ـ وبحلول القرن العشرين تجد أن الإنسان يتجه إلى يوتوبيا مضادة تماما، فهى تابعة للتفكير الدينى الذى يقول إن اليوتوبيا قائمة فى العالم الآخر، أما هذه الدار الفانية أو الحياة القصيرة العابرة، فهى محطة عبور ، فهل ينتحر الإنسان ويتخلى عن العقلانية والعلم وإنجازاتهما؟ هل ضاعت فكرة اليوتوبيا إلى الأبد؟ وهل فقد الإنسان قدرته على الحلم والخيال بمستقبل أفضل؟!

متابعات
أدب

« ورحل الأديب القاص مصطفى أبو النصر »

رحل الأديب القاص **مصطفى ابو النصر** (١٩٣١) فى اليوم التاسع عشر من نوفمبر الماضى بشكل مفاجئ ، حيث لم يصب الفقيد باية أمراض، وبذلك اكد رحيله المفاجئ ظاهرة رحيل الأدباء والمفكرين المصريين بصورة مفاجئة ومبكرة امثال **زهير الشايب، وعبد الحكيم قاسم ، وامل دنقل ، وصلاح عبد الصبور ، وإبراهيم فهمى ، وعمر نجم** الذى رحل قبل أن يصل سنه إلى الاربعين .... ولعل وطأة الواقع الاجتماعى تكون أكبر على كواهل الأدباء، وهو ما لم يكن موجوداً فى الأجيال السابقة.

ولقد صدر **لمصطفى أبو النصر** عدة كتب هى:

الركض فى مكان مغلق ـ مجموعة قصصية.

واحدة تكفى ـ مجموعة قصصية.

التيه ـ رواية.

المبعوث ـ مجموعة مسرحيات فصل واحد.

قلب الورة ـ مجموعة قصصية.

وإننى أعلم أن للراحل بعض الكتب الأخرى لم تواته الاقدار أن يقوم بنشرها، وربما تجد الحظ وتنشر بعد رحيله، وهذه الكتب ما بين القصص القصيرة والمسرحيات القصيرة.

وجدير بالذكر ـ فى هذا الصدد ـ أن اديبنا يعد واحداً من الذين تأثروا **بنجيب محفوظ** بصورة خاصة، فكانت كل قصصه تبتعد عن المباشرة، مع استخدام الرمز فى بعض الأحيان، خاصة فى القصص، مما جعل القصة التى يكتبها تأتى متقنة البناء، وتكشف عن مضمونها بلا تعثر، كما كانت تحمل اهتماماً خاصاً بالأسلوب والألفاظ والتعبيرات، حيث من المستحيل أن يلتقى القارئ لأعماله بعبارة نابية أو مفككة، أو أسلوب شائع مستهلك بل إن قصصه تميزت دومًا، برصانة العبارة ودقة الأسلوب وقوة البيان، حتى لو حملت جملته لفظة غير متداولة. وربما حساسية الكاتب للغة هى التى جعلته يرصع أعماله بمثل تلك الألفاظ غير المتداولة. ولاعجب فى هذا فدراسته الأولى كانت للغة العربية التى تخصص فيها، ولذا جاءت مثل تلك الألفاظ متواكبة مع النسق العام. وربما ذلك هو ما جعل قصص **ابو النصر** ذات

مستوى خاص، أكده رغبته الدائمة فى الابتعاد عن العامية حتى فى لغة الحوار وهذا ما ظهر فى المجموعة المسرحية «المبعوث».

ولقد صدرت آخر مجموعات **أبو النصر** فى العام الماضى بعنوان «قلب الوردة» وهى المجموعة التى تنطبق عليها كل تلك الصفات. ففى القصة الأولى «قلب الوردة» يطالع الطفل أباه بالأسئلة الدائمة، وذلك فى مرحلة نمو وعيه، وكان الأب دائمًا ما يفسر كل شىء، ويقدم له الإجابات المناسبة عن كل ما يتساءل عنه. وكان يحلو للأب أن يجلس صباح كل يوم بعد أن يرتدى ثيابه، ويقرأ فى كتاب ذى سمت خاص، كان له غلاف فخم وسميك، كما أنه كتاب كبير، ازداد به الطفل شغفا، مما جعله يحاول أن يفك أستاره، فاختار الوقت الذى لم يكن الأب فيه موجودًا وسرعان ما تسلل إلى مكان الكتاب وسحبه فى غفلة من الأم التى كانت منشغلة. وحاول الطفل الصغير تقليد أباه بفتح الكتاب، الذى فوجئ به يخلو من أية صورة من الصور التى كان يجدها فى الصحف والمجلات التى يحضرها الأب. فالكلمات مرصوصة فى سطور لا تنتهى. كلمات مبهمة لم يدرك منها شيئا وازداد الغموض عليه لأنه لم يكن ينتظر هذه المفاجأة... تلك هى الحالة التى استدعاها الراوى فى القصة عندما كبر، وكان يظهر أمام أشياء لا يدرك كنهها، فكانت التساؤلات تترى على عقله الكبير، وعندها يتذكر ذلك الموقف الذى واجهه صغيرًا فى مواجهة الكتاب الفخم والضخم الذى أثار وعيه. وكأن الكاتب يقول إن الإنسان دائمًا سيقابله ما يغمض عليه، وإنه أمامه سيكون مثل الطفل الصغير الذى لم يفك كلمات الكتاب الضخم الفخم، وما الحياة إلا تساؤلات دائمة.. وإن الذى يتساءل سيظل دوماً له ـ قلب الوردة ـ قلب الطفل..

ومثل تلك الموضوعات الذهنية والفكرية وربما الفلسفية هى التى شغلت الكاتب فى كل أعماله القصصية. ونرى أن فكرة التحقيق أو المحاكمة هى التى عبرت عن نفسها فى مسرحية المبعوث وعدد آخر من المسرحيات مثل زوجة رجل ما، والحدائق المغلقة .. فالمبعوث فى المسرحية لم يكن مجرد مبعوث. كان محققًا، أو إنه شخص على صلة ما بالجهات التى تجمع المعلومات.

ولقد كان الكاتب فى كل من مسرحية المبعوث، ومسرحية زوجة رجل ما مؤرقًا دومًا بموقف الفرد فى مواجهة قوة غيبة باطشة يحس بها دومًا، ويكاد يلمسها، لكنه لا يدرك مدى الأخطار التى ستحيط به بسببها. فيكاد المفتش فى مسرحية «زوجة رجل ما» يتطابق مع شخصية المبعوث فى مسرحية «المبعوث».

والمبعوث قادم وغريب، ويحمل سلاحاً يفاجئ الزوجة التى يحاول أن يستدرجها للاستعلام عن زوجها، كما أنه يحمل مسدسًا ويختلف موقف المبعوث أمام الزوجة عنه أمام الزوج، فهو ضعيف أمام أسئلتها واستنكارها، كما أنها لم تكن خائفة منه نقيض الزوج وخاصة عندما يوحى له بوضعه والجهات التى وراءه، فيتحول إلى مدافع أو خائف.

ونرى أن مسرحية المبعوث لم تخل من لفتات تأملية أو فلسفية أتت على لسان الغريب / المبعوث تارة، وعلى لسان الزوج تارة. لكن الكاتب لم يحدد رؤيته فقط فى أن الغريب ليس إلا مجرد أداة لجمع المعلومات عن الزوج، بل وشى بأن ثمة قوة غيبية أو مستترة هى التى تقف وراء الغريب، كأنها القدر الذى يرسم له خطواته، وليس على الفرد أمام تلك القوة إلا القيام بالمطلوب منه، وأن كلا من السائل والمسئول يدوران بين شقى رحى تطحن وجودهما معاً.

وفى النهاية ـ نلاحظ أن أعمال **مصطفى أبو النصر** ذات مستوى خاص سواء فيما حملته من مضامين، أو فى المستوى الفنى والتعبيرى، ونرجو أن يتم نشر ما ترك الكاتب من أعمال لم تنشر لما فيها من فائدة للقراء وللحركة الأدبية بشكل عام، وهذا هو أهم وأكبر تكريم له ولأحبائه، وللإبداع.

ش . ا . م

متابعات
مسرح

أرض لاتنبت الزهور

عرش الدم.. المزروع بالأشواك

لقد أشفقت على كل من المخرجين **هناء عبد الفتاح** و**حسن الوزير** على اختيارهما الواعى لنص **محمود دياب** «أرض لا تنبت الزهور»، لتقديمه إلى المتلقى المصرى فى أواسط آخر عقود القرن العشرين، فهما ليسا من انصار النظام العالمى الجديد، ولا يروجان لبضاعته، وأكاد أجزم بانه، عندما قرر كل واحد منهما، على حدة، اختيار نص **محمود دياب** وصياغة عالمه فى فضاء المسرح، إنما كان يستهدف مخاطبة جمهوره الحقيقى، ومواجهة أى تصدع فى بنيته الداخلية، والتصدى لعوامل الفرقة التى تؤجج نيرانها اليوم بين أبناء الوطن الواحد، ومن ثم فإن (السلام) الداعية إليه المسرحية، ليس هو سلام أبناء العمومة المفروض بقوة الأوصياء، ذلك القائم على نسيان حق ضاع للمحافظة على حق قابل للضياع، وإنما هو سلام الأشقاء القائم على الاعتراف المتبادل بحق كل أخ فى امتلاك هويته وملته وعقيدته وإيديولوجيته السياسية، وذلك بهدف تحقيق وحدة التنوع، وقوة التكامل، ووحدة الوطن فى مواجهة أعداء يودون اجتثاث ماضيه وحاضره ووجوده بأكمله.

قد أكون كناقد، بهذا المدخل السريع، قد وضعت العربة أمام الحصان، حينما طرحت فى البداية النتيجة النهائية لتأويل مسرحية دياب برؤيتى **هناء عبد الفتاح** و**حسن الوزير**، ولكن أزعم أن ما طرحته سلفا كان هاجسى الأول وأنا فى طريقى لعرض **هناء عبد الفتاح** فى قصر ثقافة الريحانى، بفيلا **نجيب الريحانى** الطافحة بالمياه، وقاعتها المسرحية غير المهيأة لاستقبال عروض فنية رفيعة المستوى، وجمهورها المتلقى الذى مازلنا نصر على أن نقدم له العروض مجانا، فلا نحصد سوى الحصرم وبضعة أطفال من متشردى الحى، وكذلك كان هاجسى وأنا ذاهب لمشاهدة عرض **حسن الوزير** بمسرح مركز الهناجر المجهز تجهيزاً عالى المستوى، وصاغ عبر سنينه القليلة وإدارته المتميزة وموقعه الجغرافى جمهوراً يعرف قيمة المسرح الحقيقى، ويمكنه

أن يتلقى عملا صعبا يقدم باللغة العربية الفصحى، وبأسلوب حداثى.

وبالطبع ينعكس واقع (المكان) المسرحى وجمهوره على (بنية) العرض بأكمله، غير أن المفهوم الجمالى الذى يشكل هذه البنية، وهو سابق على فعل التحقق المسرحى، يظل متماسكا، فقد حدد من قبل وسيلته فى التعامل مع مادة النص المسرحى ومحتواه الدلالى، وهو نص كتب فى أوائل الثمانينيات (هو آخر نصوص **محمود دياب** المنشورة)، بعد أن زرعت الأرض بالحقد، واغتالت الثمار باذرها، وتخضبت الأيدى بالدماء، وصار كل منا يفتش فى بيته عمن يخبئ فى ثيابه قنبلة من أبناء أسرته تقتله، وكاتب هذا النص رجل عاش نصف قرن من الزمان (٣٢ - ١٩٨٣) يصارع التخلف والردة، ويناضل بفنه ضد ثوابت الأمس وأوهام التجمد، مؤمنا بفعل الثورة، مدركا بأن العالم قوامه التغيير، وأن الغد هو محصلة لفعاليات الحاضر، هو ابن حقيقى لمخاض الثورة المصرية الخمسينية منذ قيامها ونهضتها وانكسارها معا، فما الذى وجده فى نصه الأخير هذا أحد أبناء جيل الرفض لهزيمة ٦٧، وأحد أبناء جيل الصد للسلام الكاذب؟

انفلاتا من بنية التاريخ ومنطقه الخاص، واقترابا من بنية الحكاية الشعبية العربية ومنظورها الخاص للعالم، وانغراسا فى بنية الدراما وصياغتها الخاصة أيضا، يشكل **محمود دياب** شخصية زينب (الزباء) من جسد متوهج وعقل جامح، إنها ملكة تدمر، واحة النخيل بوسط الصحراء السورية، من القرنين الأولين الميلاديين، **زنوبيا** التاريخية أرملة الملك (**أوديناتو**) ومحققة الانتصار على الفرس، والمهددة لأمن الروم لصالح مملكتها واستقلالها، غير أنها أصبحت فى المخيلة العربية هى المرأة المنتقمة لأبيها **عمرو بن الظرب** المقتول غيلة بيد (**جذيمة الوضاح**) ملك الحيرة فى صراع القبائل القديم.

وعبر هذه الشخصية الطاغية، يحرك **دياب** وقائع مسرحيته بين القصور الملكية، فلا مكان آخر غير قصرى «**الزباء**» بتدمر وغريمها (**عمرو بن عدى**) فى الحيرة وتسرى روح تراجيدية فى بنية العمل الدرامية ويؤطر قدر مأساوى الفعل الإنسانى للشخصيات وحركتهم فى المكان والزمان معا، ففى لحظة اغتيال الأب تقرر الابنة، وريثة عرشه ودمه، أن تنتقم له، وتدبر مكيدتها لاصطياد القاتل «**جذيمة**»، فيصبح قصرها معادلاً لروحها الخربة نابذة الحب والمتوجسة، وتبدو قاعة الملك وجوداً مجرداً من كل جمال، وخافيا للسراديب السرية، ومحاطا بالأجراس التى تستدعى الحراس فى أية لحظة.

هو وجود مكانى ونفسى مرعب تستقبل فيه **الزباء** قاتل أبيها، وفى طقس دموى سادى تستنزف الدماء منه، غير أن قطرات من دمه تسقط على الأرض، وتنبئ، كما قالت لها العرافة، بمصير الغد القادم، وهكذا ينطلق الفعل الدرامى مغلفا بالأساطير، كاشفا عن مسئولية إنسانية محددة فى صياغة القدر الأسطورى، لقد أصرت **الزباء** أن تقيم حفلا شعائريا لقتل قاتل أبيها، فسقطت فى جرم التباهى، وعليها أن تواجه مصيرها، رغم تفوهها فى حمى حفل الاستنزاف بكلمات تذكرنا بكلمات **ألفريد فرج** فى مسرحيته المتميزة (الزير سالم)،

قائلة: «القتل عبث، والثأر عبث، والفرحة مستحيلة»، لقد تحول الحلم المطارد لها، إلى واقع كابوسى ضاغط عليها، وفى لحظة تحقق فعل الانتقام، يضيع منها كل أمل فى أن تكون ذاتها، فقد أضحت وجوداً ماديا ينتظر المنتقم القادم يوما لا محالة ليثأر لمن قتلته، فهو ابن أخيه ووريث عرشه، ويمسى عقلها عاجزاً عن الانفلات من قدر مكتوب، شاركت هى باختياها وفعلها فى صنعه، ولا يبقى أمامها سوى أن تدفع باختها الشابة (**زبيبة**) لكى تنجب طفلا، يصير يوما ملكا منتقما لموتها القادم.

ولأن الانتقام يولد الانتقام، والدم يورث الدم، فى زمن لم يعرف بعد ملوكا يهرولون نحو أعدائهم حاملين أكفانهم على أذرعتهم، ينقل النص المسرحى من قصر إلى آخر، كشفا للإنسان القابع فى أعماق الشخصية المنتقمة، وإبرازاً للحب المغتال على أيدى باذرى الحقد والمكائد بين البشر، ويمثلهم فى المسرحية «**قصير**» وزير «**جذيمة**» وخادمه الأمين، و «**ابن الحكم**» جاسوس «**الزباء**» ورسام صورها وصور أعدائها.

وكما صنع قتل (**ابن الظرب**) قدر (**الزباء**) واختارت هى بكامل إرادتها أن تتبناه، صاغ قتل (**جذيمة**) بيد (**الزباء**) قدر (**عمرو بن عدّى**)، وصار طالبا لدمها، تحت إلحاح رجالات الدولة ونواميس المجتمع، رغم رفضه للثأر، فهو الشاعر الرقيق المدرك بأن ربات العذاب سيتعقبنه حتى يصبح قاتلاً ومقتولاً معا، لقد اختارت هى قدرها بإرادتها، بينما دفع هو بإرادة الآخرين نحو قدره، غير أن القاسم المشترك الأعظم بينهما هو كرسى العرش، لذا ينجح هو بحيلة من الوزير « **القصير**» فى التسلل إلى قصر (**الزباء**)، ويهم بقتلها، ثم يتراجع أمام ضعفه الإنسانى وسقوطه فى حبها، ويعرض عليها الزواج «تزوجينى فننهى هذا العداء المتوارث، ونعيش فى عالم ننشئه معا لأنفسنا، ولن يأتون بعدنا»، غير أنها تدرك أن حبهما مستحيل فى أرض ارتوت بالحقد لسنوات طويلة، وميراث الأيام قابع فى لا وعى البشر ومحرك لأفعالهم، إرادة الإنسان، والحاكم بالذات، ليست ذاتية ولا هى نتاج لهوى موقوت، وإنما هو تاريخ شعب وتراثه، ولذا تقدم على قتل نفسها، بالسم المخبّأ بخاتمها، قائلة جملتها الخالدة «**بيدى لا بيد عمرو**».

ينطلق عرض د. **هناء عبد الفتاح** لإحدى شُعب فرقة الغد للعروض التجريبية، بالبيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، ينطلق من تصور إبداعى قوامه الإنسان والسلطة، فينشئ بنية مكانية، صاغها ببراعة تلخيصية مصمم السينوجرافيا **رءوف الأسيوطى** - وهو أيضا مخرج له باع طويل فى هذا المجال - فيغرس الخنجر الضخم بوسط النصف الأعلى من خشبة المسرح، ملتصقا بين كرسى عرش **الزباء** و **عمرو بن عدى**، تنجذب الشخصيات إليه، وتدور حوله، وتغرق داخله، بينما يحيطه السواد من كل جانب، وتلتف حوله شباك صيد بيضاء توشك أن تتمزق وتتهاوى، لا فرق بين قصر **الزباء** وقصر **عمرو بن عدى**، غير لون كرسى العرش؛ أحمر عند **الزباء**، أزرق داكن عند **عمرو**، وصورة ملتصقة بمقبض السيف **لعمرو بن الظرب** فى مشاهد قصر **الزباء**، فالقصور فى هذا العرض متشابهة، والقضية واحدة: دماء

تنزف هنا، تستدعى نزفاً آخر هناك، والجسد متوهج عنده، جسد (**الزباء**)، تلك التى ترتدى فى بداية العرض ثوبا من جلد النمر المرقط، تحتال بكل أساليب الأنثى لكى توقع بغريمها «**جذيمة**»، وعندما تنجح فى الثأر، تخلع ثوب النمر لترتدى ثوب الأنثى علها تؤكد به أنها مازالت امرأة، رغم انتظارها للموت القادم، ولقد نجحت «**وفاء الحكيم**» فى بث دماء الرغبة فى هذه المرأة، والكشف عن روح الأنثى القابعة فى أعماقها، الراغبة فى الحب والالتقاء رغم قرارها العقلى بطرد إله الحب من مملكتها، وراحت بالتفافها حول كرسى العرش، وباقترابها من (**عمرو بن عدى**) - «**أيمن الشيوى**» فى دور يكشف عن موهبة مستقبلية - على تفجيرما فى أعماقها من رغبات متوهجة.

إن حب (**الزباء**) المتدفق تجاه (**عمرو بن عدّى**)، كان مختفيا خلف قناع الانتقام، ومتوقفا عن التجاوب مع حب قائد جندها (**زبداى**) - «**كمال سليمان**» فى أداء غير متفجر بالإبداع والصنعة التى عرفناه بهما قبلا - ، بينما تتعامل بمكر واضح مع الوزير (**قصير**)، والذى قام به «**محمود حسن**»، فقدم شخصية الماكر بقناع الطيبة والمدبر للمكائد دون اصطناع هيئة الشرير، فنجح فى مهمته، وراح «**على عزب**» بخبرته المسرحية يسعى لاقتناص سمات شخصيتى الخمار (**ابن حنكل**) والرسام الجاسوس (**ابن الحكم**)، خاصة وهو يحل محل ممثل آخر، فى الجولات القاهرية للفرقة.

لقد وضع المخرج يده على أعماق (**الزباء**) فأخرجها أمامنا: امرأة ذات حيوية، تتصارع دوما بين رغبات الأنثى وقوانين السلطة، قتلها العرش الذى تسلمته فى عرس دم، وقتلته هى حينما امتدت بليلة العرس الدموية حتى شربت السم أمام القادم لقتلها، وفى ظل الإمكانيات الغائبة، أصبحت المسرحية كلمة وممثلا وخنجرا منتصبا، تغلفها رؤية ثاقبة لواقع ممزق تهيمن عليه روح ميتافيزيقية، تسللت إلى العرض فى شكل الساحرات اللائى سيطرن لفترة على فضاء المسرح بأكمله، قادمات من قلب صالة المشاهدين، خارجات منا، لاوافدات علينا، فنحن من نصنع شياطيننا وعرافاتنا ونبوءاتهن معا، **فالزباء** هى التى صنعت من نفسها سجينة قصرها، حينما شربت خمر السلطة وقررت الانتقام، و (**عمرو بن عدى**) هو الذى استمع لنداء الدم، فبحث عبثا عن وسادة حب بقصره يسند بها رأسه، وحسنا فعل المخرج بحذفه بعض جمل حوار الشخصيات، مثل حذفه لجملة تقولها (**الزباء**) لأختها (**زبيبة**) إن «المرأة تصنع الأولاد، أما الرجال فيحكمون»، فهو موقف غريب فى النص المسرحى، وغير متوافق مع شخصية امرأة وافقت أن تصبح ملكة، وأن تقيم عرسا دمويا، استنزفت فيه ببشاعة دماء غريمها، ولم تكن أبداً - فى سياق النص والعرض المسرحيين - امرأة غير مهيأة لأن تكون حاكمة، وهى حينما دفعت أختها (**زبيبة**) «**فاطمة شوشة**» لكى تنجب الابن المنتقم، فذلك لأنها تعى أنها ملكة منتقمة وأنها مسوقة بإرادتها الفاعلة لمصيرهما الحتمى إلى الموت، حتى حبها الطفولى **لزبداى** والبالغ **لعمرو بن عدى**، لم يكن ضعفا أنثويا، وإنما شعوراً إنسانياً طبيعيا.

إنها رؤية إخراجية متميزة يقدّمها لنا المخرج المتمرس **هناء عبد الفتاح**، مثلما يقدم لنا المخرج

الشاب، والمتمرس أيضا بمسرح الأقاليم والتعامل مع الطاقات غير المحترفة، **حسن الوزير** بإحدى فرق مركز الهناجر الثقافي، مشكلا رؤيته السينوجرافية مع **إبراهيم الفو** بخبرته وقدراته على صياغة رؤية يتعانق فيها الضوء بقطع الديكور وألوان الملابس داخل مسرح مجهز جيداً، خاصة بأجهزة الإضاءة، ويمتلئ فضاء المسرح بالقطع الديكورية المتحركة، ويتبدى السرداب دهليزاً طويلا تأتي منه **(الزباء)** وكأنها قادمة من عمق العقل الجمعي، امرأة باطشة، قادرة على فعل المستحيل تجسدها أمامنا «**سوسن بدر**» بصوت قوى وحركة واثقة من نفسها، حتى في لحظات الضعف الإنساني، ملكة تعرف جيداً ماتريده من أول دقيقة، عقلها دائم الاستيقاظ، لا احد يلمس جسدها، وإن لمسه فلا تختلج الأعماق منها، حتى عندما تتباهى بشعرها، فهى تنطق أيضا بصوت يحكمه العقل، ويواجهها غريمها **(عمرو بن عدى)** «**عبده الوزير**» برغبة مشتعلة فى اللقاء بها، لقد أحبها عبر صورتها التى جذبت عمه **(جذيمة)** إلى حتفه، وتسلطت على عقله روح الشاعر، فبدا فى كل لحظات اللقاء ضعيفا أمامها، صوت الشاعر الولهان أمام صوت الفعل الطاغى، الفتى الوسيم الرقيق أمام جبروت ملكة قاسية، على حين يبرز بينهما «**جلال العشرى**» فى دور الوزير **(قصير)**، وجه ينضج بالمكر وحركة تدل على ثعبانيته.

لقد التزم المخرج **حسن الوزير** بالنص حرفيا، لم يسقط منه كلمة، واحترم ما صاغه **محمود دياب**، وصاغ رؤيته الإخراجية على بنيات مكانية وزمانية وحداثية تقوم على احترام النص المسرحى وكاتبه، وتسخر كل تقنيات العرض المسرحى لصالح كلمة المؤلف، وتكشف عن مخرج متميز يعرف كيف يدير الهواة ويستخرج منهم أقصى ما يمكن أن يعطوه ويجاورهم بمحترفين - **كسوسن بدر** و **عبده الوزير** ويستفيد من الخبرة السينوجرافية **لإبراهيم الفو** ومن إمكانيات المكان التقنية، واضعا بين أيدينا عرضا نظيفا وجيداً، بينما يقدم لنا **هناء عبد الفتاح** تجربة متميزة فى احترام العرض المسرحى دون جور على مفهوم الكاتب ونصه، فتتألق الكلمات على أسنة الممثلين، ويتحاور المسرح مع جمهوره، وتصبح الدعوة للسلام، هى دعوة منا وإلينا، ودعوة للتصالح الاجتماعى والفكرى، دعوة لنزع بذور الحقد المزروعة منذ ربع قرن من الزمان فى أفئدتنا وعقولنا.. غير أن هاجس البداية يعاود الظهور منغرسا بسؤال المرارة كخنجر عرض هناء عبد الفتاح: هل يمكن لكلمات طائرة فى فضاء مسرح عن السلام أن تحققه دون تغير فى بنية الواقع؟.. ومع إيماننا بدور الفن عبر جماهيره، نخشى أن تكون الإجابة بالنفى!

حسن عطية

متابعات



المجلات الثقافية

المنبر ينحل إلي منابر

يخطىء من يظن أن الدور الذى كان يمكن أن تلعبه مجلة ثقافية واحدة فى الماضى، مازال كما هو فى انتظار مجلة أخرى وحيدة تقوم فى عصرنا الحالى مقام (الرسالة) أو (الآداب) وغيرهما منذ عقود خلت. لقد تغيرت الحياة الثقافية كما تغيرت الحياة السياسية والحياة الاجتماعية، فالدور الواحد أصبح أدواراً والمنبر الوحيد صار منابر، وهكذا حل التعدد والتنوع محل الوحدة والتطابق؛ فمن الجهل بحقائق العصر إذن أن ننظر إلى إحدى المجلات على أنها الأهم أو على أنها الأولى أو غير ذلك من صيغ التفضيل، ويضاف التنطع إلى الجهل إذا صدر هذا التفضيل عن القائمين على أمر المجلة أنفسهم. وهو أمر يحدث من حين إلى آخر فى مصر وخارجها؛ فلا يكشف فى النهاية إلا عن الورطة التى يقع فيها دائما كل مادح لنفسه، عم أو متعام عن عيوبه ونقائصه وفى الوقت ذاته عن فضائل الآخرين.

نعم لقد انتهى الدور الذى كانت تلعبه مجلة (الرسالة) ومن بعدها (الآداب)، أو بالأحرى انحل إلى أدوار متخصصة تنهض بها منابر متعددة برؤى ومناهج متباينة، وقد جاء تطور وسائل الاتصال ليضيف إلى هذا التعدد الأفقى فى المنابر الثقافية تعددا رأسيا أصبحت معه الكتب والمجلات مجرد قناة واحدة إلى جانب قنوات أخرى عدة يتنافس فيها المرئى والمسموح والمقروء، ولم تكن نتيجة التنافس لصالح المجلة والكتاب، حتى الآن على الأقل.

وقد نتج عن هذا التعدد المتشابك تنافس مشروع بين المنابر الثقافية المختلفة ومن بينها المجلات الثقافية، وهو تنافس مشروع مادام قائما على العمل الجاد المخلص لخدمة الثقافة قبل أى مغنم آخر يتراجع معه العمل الثقافى إلى مجرد وسيلة لإحراز بعض المكاسب العابرة.

نستطيع أن نلمس مظاهر هذا التنافس الشريف المشروع فى مجلات عربية كثيرة تصل إلى (أبداع)، وقد حان وقت الإشارة إليها، ومن هذه المجلات ما هو قديم يحاول أن يتواءم مع روح العصر، ومنها ما هو جديد تماما يحاول أن يترك بصماته بإصرار ودأب على الساحة الثقافية. ومن هذه المجلات ما يصدر داخل الحدود، ومنها ما يصدر خارجها فى العواصم الأوربية، مثل مجلة (اللحظة الشعرية) التى يرأس تحريرها الشاعر العراقى فوزى كريم، وكذلك مجلة (الاغتراب الأدبى) التى يشرف عليها، صلاح نيازى، وكذلك مجلة (الكاتبة) و (السنونو) و (طائر الشمال) وغيرها.

وتستحق مجلة (الاغتراب الأدبى) إشارة خاصة، فهى على صغر حجمها تعكس بصدق صوت الأدباء العرب المغتربين فى الخارج، خاصة الأدباء العراقيين، بما يكتبونه ويترجمونه من نصوص ودراسات جادة منتقاة.

أما المجلات التى تصدر من العواصم العربية، فكثير منها يستحق التقدير، خاصة المجلات الجيدة التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية، ومنها مجلة (النص الجديد) التى يصدرها فى السعودية

مجموعة من الأدباء المتميزين على نفقتهم الخاصة، وتعمل المجلة كما هو واضح من عدديها اللذين صدرا حتى الآن على ترسيخ مفهوم الحداثة فى الفكر والأدب بإشراف هيئة تحرير أعضاؤها معروفون بانتصارهم للجديد. ومقاومتهم للسائد. وكأن (النص الجديد) قد استفادت من تجربة مجلة سعودية أخرى مهمة، هى مجلة (علامات) التى تصدر عن النادى الثقافى الأدبى بجدة.

ومن هذه المجلات أيضا مجلة (أصوات) التى صدر عددها الأول من صنعاء قبل عامين والتى يرأس تحريرها **محمد حسين هيثم** بمعاونة مستشارى التحرير. الشاعرين: **عبدالعزيز المقالح** و**عبدالودود سيف**؛ والمجلة بمادتها المنتقاه وإخراجها المتميز تعد محاولة متطورة على طريق إنشاء منبر ثقافى يمنى متميز. ويصدق ذلك أيضا على مجلة (الجدار) التى صدر عددها الأول فى بيروت منذ شهور بإشراف **أسامة بيرقدار** ومعاونة الشاعر السورى **ممدوح عدوان**، ويصدق كذلك على مجلة (نزوى) العمانية ومجلة (المدى) السورية، وكلتاهما من المجلات الثقافية التى نالت احترام المثقفين وجذبت انتباه القراء فى الوطن العربى، ويبدو أن (نزوى) التى يرأس تحريرها الشاعر العمانى المعروف **سيف الرحبى** ستملأ الفراغ الذى تركته مجلة (الدوحة) القطرية بعد إغلاقها منذ عشر سنوات. أما مجلة (المدى) فهى جديرة تحت رئاسة الشاعر العراقى الكبير **سعدى يوسف**، بأن تقدم إضافة نوعية حقيقية إلى الثقافة العربية الرفيعة. وهناك دوريات ثقافية أخرى جديدة تستحق التنويه، مثل مجلة (إضاءات) التى يصدرها الأدباء الفلسطينيون فى الجليل الأعلى، ويرأس تحريرها **نبيه القاسم**.

أما المجلات القديمة التى تشارك فى إثراء الحياة الثقافية الآن محاولة أن تستجيب للمتغيرات وتتفاعل مع التطور، فهى أكثر من أن نحصيها هنا، ونذكر منها مجلة (الطريق) ومجلة (النهج) ومجلة (الآداب) ومجلة (الأقلام). وكلها مجلات مشهورة بماضيها المشرف فى خدمة الثقافة ودفع مجلة التنوير.

وتستحق مجلة (الأقلام) العراقية تحية مخصوصة، لأنها تصدر فى ظروف نعلم جميعا مدى صعوبتها. فقد تقلص عدد صفحاتها إلى النصف كما بدا من العدد الأخير الذى ضم قصائد لكل من الشعراء يوسف الصايغ وسامى مهدى وحسب الشيخ جعفر وخيل الخورى وغيرهم. كما تستحق التحية نفسها مجلة (الآداب) التى تضمن عددها الأخير ملفا مهما للدفاع عن (نصر أبوزيد) ضد قوى الظلام.

إن المنافسة المشروعة بين هذه المنابر الرفيعة ستخدم فى النهاية حركة الثقافة وتزيدها خصوبة، أما من لا يرى فى المرآة غير صورته وحده فهو لم ير شيئا.

ح . ط .

الفينيق... شمعة خامسة.. جريدة ودار نشر

في ١٩٩١/١١/١٥ تأسس جاليرى الفينيق للثقافة والفنون التجريبية كملتقى ثقافى عربى فى عمّان ويتكون من قاعة كبيرة للندوات والمحاضرات وقاعة صغيرة للعرض السينمائى وجاليرى للفن التشكيلى ومسرح صغير لعرض المسرحيات التجريبية الملتزمة. وقد أقام الفينيق عددًا كبيرًا من الفعاليات فى الشعر والقصة والرواية والمسرح والفن التشكيلى والعروض السينمائية إضافة إلى كونه ملتقى يوميًا للأدباء فيه مقهى للمثقفين يشغل طاولته عدد كبير من الأدباء العرب من بينهم الشاعر الكبير **عبدالوهاب البياتى** والشاعر **عز الدين المناصرة** والروائى **مؤنس الرزاز** وغيرهم.

ويقيم الفينيق ملتقى شعريًا قوميًا سنويًا شارك ويشارك فيه عدد كبير من الأدباء العرب من مختلف أقطارهم دون تمييز.. وفى هذا العام دخل الفينيق مرحلة جديدة فى خدمة الثقافة العربية حيث سيصدر جريدة ثقافية أسبوعية تعنى بالآداب والفنون جميعًا وهى مخصصة لكل مثقف عربى أينما كان، كما ينوى الفينيق إصدار عدد من الكتب الثقافية عبر دار الفينيق للنشر التى أسست حديثًا.

ويقف وراء هذا الحدث الثقافى العربى المتميز الإعلامية العربية **سعاد دباح** «مؤسس الفينيق ومديره العام» ورجل الأعمال الاردنى المعروف م. **عادل الحجاوى** رئيس مجلس الإدارة والشاعر **على الشلاه** نائب المدير العام وطاقم من الإداريين والعاملين، ويساندهم الأدباء والمثقفون الاردنيون والفلسطينيون. وسائر الأدباء العرب المارين بعمّان أو المقيمين فيها.. وقد دعت الأستاذة **سعاد دباح** رئيس تحرير جريدة الفينيق الأدباء والفنانين العرب كافة إلى إرسال نتاجهم الإبداعى إلى جريدتهم ورفدها بما يشاءون من نصوص ودراسات وأبحاث على عنوان الفينيق : فاكس ٦٩٥٢٩١ الأردن ـ عمّان ـ شارع وصفى التل ـ ص ب ١٤١٩ قلاع العلى، مع ضرورة أن يرسل الأديب صورة شخصية له ومختصرًا لسيرته الإبداعية لنشرها مع النصوص والدراسات والأخبار الثقافية.

ويحاول الفينيق عبر فعالياته الثقافية جميعًا إقامة ثقافة عربية قومية بعيدة عن وصاية المؤسسات الرسمية أو التنظيمات السياسية لكى لاتعلو سلطة أخرى فوق سلطة الثقافة .

على الشلاة
عمان

رسـالـة أثـيـنـا

هالة حليم

الشعر يجمع من جديد بين العرب واليونان

لا شك فى أن وفـد الشـعـراء الذى زار اليونان الشهر الماضى، يعتبر الأهم من نوعه فى تاريخ العلاقات الثقافية المعاصرة بين العرب واليونان، فقد ضم هذا الوفد مجموعة كبيرة ومتنوعة من الشعراء، بدءا من رواد القصيدة الحديثة بكافة اتجاهاتها، إلى شعراء الموجة الجديدة أو شعراء الحداثة كما يسميهم بعض النقاد.

وقـد تمت هذه الزيارة احـتـفـالا بمناسبة صدور أول كتاب شعرى يضم مختارات شعرية عربية مترجمة إلى اليونانية، وهو الكتاب الذى قام على ترجمته وإصداره «كوستيس موسكوف» الشاعر اليونانى والمستشار الثقافى لسفارة اليونان بالقاهرة، وقد أشرف «موسكوف» كذلك على تنظيم هذه الزيارة بالتعاون مع القسم الثقافى بالسفارة اليونانية بالقاهرة، ومع بعض كبار المسئولين فى مدينة «تسالونيكى» المقدونية.

أما الغرض من هذه الزيارة، فهو كما أشار «موسكوف»: إلقاء مزيد من الضوء على الشعر العربى فى الساحة الثقافية اليونانية، وإتاحة الفرصة للشعراء العرب واليونانيين للتعارف المباشر، وتشجيع الناشرين اليونانيين على إصدار ترجمات شعرية جديدة عن العربية.

وقد كان مقررا فى البداية أن يشمل الوفد كلَّ الشعراء العرب الذين ضمهم كتاب المختارات الشعرية المترجمة إلى اليونانية، غير أن بعضهم تخلف عن الحضور، بينما حضر فى المقابل بعض الذين لم تترجم أعمالهم بعد إلى اليونانية، وإن كانت نية «موسكوف» تتجه - كما اعترف - إلى ترجمة بعض قصائدهم وضمها إلى المختارات فى طبعتها الجديدة، ومن هؤلاء **سعدى يوسف** الفائز بجائزة كافافيس عن هذا العام، و«**نصار عبدالله**» الفائز بالجائزة نفسها عن العام الماضى مع زميله «**محمد سليمان**».

وقد قامت مختارات «موسكوف» المترجمة على مبدأ التمثيل، وكان الهدف منها محاولة مدّ بعض الجسور بين الشعر العربى المعاصر والقراء اليونانيين، وقد تحكمت فى هذه المختارات عوامل عدة، من أهمها وجود ترجمة إنجليزية أو فرنسية للنص الشعرى العربى المراد ترجمته، حيث

تمت الترجمة إلى اليونانية عبر إحدى هاتين اللغتين، كما أن المختارات اختارت مفهوماً واسعاً للشعر وهذا هو ما جعلها تضم نصوصا لكل من **إدوار الخراط وكمال أبى ديب.**

وقد كانت الأمسيتان الشعريتان اللتان عُقدتا فى كل من أثينا وتسالونيكى من أهم أحداث هذه الزيارة، خاصة أن الجمهور اليونانى فى الأمسيتين كلتيهما أقبل على هاتين الأمسيتين وتجاوب معهما تجاوبا ملحوظا. وقد كانت تجربة إلقاء الشعر بالعربية ثم إلقاء الترجمة اليونانية عقب ذلك مباشرة، تجربة مثيرة للاهتمام، فقد أتاحت للجمهور فرصة المقارنة بين الخصائص الإيقاعية لكل من اللغتين العربية واليونانية، كما أتاحت للشعراء العرب مزيدا من التعرف على صوتيات اللغتين والفروق بينهما فى تقاليد التنغيم وأساليب الإلقاء الشعرى. وقد فتحت المناقشة بعد الأمسية الشعرية الأولى فى أثينا، فسأل أحد المستمعين اليونانيين عن جمهور الشعر فى مصر، فأجاب **حسن طلب** : (هو مثل الجمهور فى هذه القاعة تماما)، فضحك الجميع، خاصة أعضاء الوفد العربى، فالقاعة كانت ممتلئة من آخرها! وقد أشاد **إدوار الخراط** بحسن إصغاء الجمهور وتجاوبه مع الشعر، إلى الدرجة التى كان يتابع فيها إحدى قصائد **نصار عبدالله** مع الترجمة الفورية شطرا بشطر، وكانت قصيدة ساخرة مكتوبة للصغار والكبار



قسطنطين كفافيس

على هيئة أمثولة فكهة، فاستمتع الجمور بها قبل أن ينفجر بالضحك والتصفيق الحاد.

وبخلاف هاتين الأمسيتين، كان الحوار بين الشعراء العرب واليونانيين حول التفاعل التاريخى بين الثقافة العربية عامة والمصرية خاصة من جهة، والثقافة اليونانية من جهة أخرى، من أهم محاور اللقاء فلم يقتصر الأمر على تأثير **كفافيس** فى الثقافة العربية المعاصرة أو تأثره بها، بل أيضا خيم ظل **الإسكندر الأكبر** خاصة عند زيارة المدينة المقدونية «تسالونيكى» فى شمال شرق اليونان. ومن المعروف أن أول مترجم لأعمال **كفافيس وريتيسوس** هو الشاعر العراقى **سعدى يوسف،** الذى نجد فى شعره كثيرا من عناصر التناصّ مع شعر **كفافيس** كما هو الحال فى قصيدتيه (منزل كفافى) و (شجر إيثاكا)، على نحو ما أوضحت الدكتورة **فريال غزول** فى بحث لها سابق عن هذا الموضوع.

وهناك ترجمات أخرى لبعض قصائد **كفافيس،** نذكر منها ما ترجمه **أحمد عبدالمعطى حجازى** الفائز بجائزة كفافيس فى دورتها الأولى، وذلك ضمن كتابه (مدن الآخرين) الذى يضم قصائد مختارة لشعراء عالميين يدور شعرهم حول تجربة اغتراب الإنسان المعاصر فى المدينة، وهو موضوع أثير لدى **أحمد عبدالمعطى حجازى.** وصداه واضح فى شعره.

وقد كان أثر الثقافة اليونانية فى الشعر العربى المعاصر موضوعا لسؤال أجاب عنه **رفعت سلام** بالإشارة إلى أثر الأساطير اليونانية فى شعر بعض المعاصرين من رواد الشعر الحر. وتحدث **محمد عفيفى مطر** عن الترجمات العربية القديمة للنصوص اليونانية فى الفلسفة والعلم، وكيف أن هذه الترجمات قامت بحفظ التراث اليونانى من الضياع، فكثير من النصوص الأصلية ضاعت ولم يبق منها غير ترجماتها العربية. واعترف **عفيفى** بأنه كان مفتونا بأثينا فى عصر **بيركليز،** وقد انعكس ذلك على تجربته



غلاف الكتالوج

الشــعــرية، فــعنوان أحــد دواوينه المبكرة هو (مـلامح من الوجـه الأنبـاد وقليسى) نسبة إلى الفيلسوف اليونانى القديم (**انباد وقليس**).

وقد شارك الجميع فى هذا الحوار الدائر حول التفاعل بين الثقافتين، ومنهم **فاروق شوشة ومحمد إبراهـيم أبو سـنة و جمال القصاص و حسن طلـب** الذى أبدى تحـفظه على حـركة الترجمة فى اتجاه واحد من اليونانية إلى العربية، فى حين لا توازيها حركة أخرى للترجمة من العربية إلى اليونانية، ولعل كتاب «**موسكوف**» يفتح الطريق لذلك، كما أبدى تحـفظا آخر على ما تم من ترجمات لنصوص يونانية إلى العربية، لأن بعض هذه الترجمات قد تم عبر لغة وسيطة، ولم يبرأ من أغراض أخرى غير ثقافية.

وقد اعترف **قسطنطين كاروليس** للتبـادل الثـقـافى يمكن أن تُترجم تحت مظلته أعمال شعرية وأدبية أخرى.

وفى لقاء آخر بين الشعراء العرب واليونانيين فى تسالونيكى، خيمت هذه الصـورة القائمة لحـركة الترجمـة فى اتجاه واحد، وكان الشاعر **يـانـيس إيفانتـيس** yannis Ifantis الفـائز بجائزة كفافيس عن الشعر اليونانى لهذا العام، قد اعترف بتأثره الكبير بعناصر ثقافية شرقية ، وهذا واضح فى تأثره بعقيدة الزن Zen وقصيدة الهايكو اليابانية وفكرة(المندالا).

ولم تـخـل الـرحـلـة مـن طـرائـف لا تنسى، خاصة تلك القصيدة التقليدية التى اشترك فى تأليفها معظم الشعراء العرب فى أثناء الانتقال من الفندق وسط غابات تسالونيكى إلى مقر الأمسيات والندوات، وكانت البـدايـة شطـرة القـائها **أحمد عبدالمعطى حجازى**، تقول:

توغـل بنا فى الغـاب يا سائق الباص

فأكمل حسن طلب:

وقـرب إلينا ذلك العـالم القاصى

وصب علينا من كرومك خمرة

سلافا ترينا الشخص خمسة أشخاص

وأخذ كل شاعر يضيف من عنده: **كمال أبو ديب وسعدى يوسف ونصار عبدالله وفاروق شوشه وجمال القصاص**، حتى اكتملت أبيات القصيدة فوصلت إلى أربعين بيتا، معظمها يتناول أعضاء الوفد بالتصوير الساخر.

وفى نهاية الرحلة، ظلت كلمة **حسن طلب** فى أحد اللقاءات يتردد صداها، وذلك حين أشار إلى أن مصر الفرعونية كانت تقوم فى الماضى بصنع الرموز لكى تنهض اليونان بعد ذلك بحلها، على نحو ما حدث فى أسطورة أوديب وأبى الهول، غير أن الأمر قد اختلف الآن، فنحن أمام رموز وألغاز جديدة تحتم علينا أن نتعاون على حلها جميعا.

رسالة وارسو

دوروتا متولى

«فرعون» البولندى عمره قرن من الزمان

عندما صدرت رواية «فرعون» على حلقات فى عام ١٨٩٥ بالمجلة البولندية الأسبوعية المقروءة «توجودنيك إيلو سترو فانى» أصيب القارئ البولندى بدهشة بالغة، فإن مؤلفها بولسواف بروس - Boleslaw prus (١) (١٨٤٧ - ١٩١٢) كان معروفا فقط باعتباره أهم كاتب واقعى فى الأدب البولندى الحديث، كما نقرأ له فى رواياته الذائعة الصيت: «بلاتسوفكا» ١٨٨٥، «العروسة» ١٨٨٩، «النساء المتحررات» ١٨٩٣، حيث يرسم الكاتب صورة للحياة المعاصرة للمجتمع البولندى مشيرا إلى تقهقر التنمية الاقتصادية والاجتماعية بسبب تلك الظواهر المتخمة بالأمراض الاجتماعية التى أصابت المجتمع البولندى برمته آنذاك، محاولاً فى الوقت نفسه التأكيد على قوى هذا المجتمع وقدرته على التغيير

إن بروس - المؤلف القصصى، مبدع فنه الروائى وقصصه القصيرة؛ ومن بينها «أنتيك» ١٨٨١ و«البيانولا» ١٨٨١، «الصـديرى»(٢) ١٨٨٢، «أيام الطفولة» ١٨٨٣، «الظل»(٣) وغيرها من القصص التى يصور فيها الكاتب معاناة البشر البسطاء، الذين أضرّهم الظلم الاجتماعى، ملخصا فى سرد حياتهم وآمالهم، عن طريق التحليل النفسى الدقيق، والتحليل الاجتماعى للظواهر المرضية المتفشية داخل المجتمع البولندى، وقد منح «بروس» الرواية البولندية مناخاً «تشيكوفيا(٤)» لا نلقاه فى الأدب الروائى البولندى من قبل.

وبمقارنة ذلك الإنجاز الأدبى لبروس برواية فرعون؛ وصعوده المفاجىء وسط رجل الشارع الصاخب فى العاصمة وارسو، إلى عكسه لروح التاريخ المصرى القديم فإن المفاجأة تعدو مسألة منطقية لدى القارىء البولندى والعالمى.

ومع ذلك فالمتعارف عليه أن تلك المواهب العبقرية وهى تتقدم إلى الأمام، لا تتجه دائما نحو طريق منظم مرسوم، بل أحيانا ما يقوم الكاتب بتحركات ومنعرجات فى إبداعاته غير متوقعة، تُرى وكأنها تناقض اتجاهاته السابقة التى بدأها على المستوى الشكلى.

فما هو هدف الرحلة الأدبية التى قام بها ذلك الكاتب البولندى اقتراباً من الأهرامات المصرية؟ ما هى تلك الأسرار

الملغزة التى يكشف عنها (أبو الهول) لبروس؟! ما الذى استشعره تجاه سحر الأسرار داخل تلك المومياء المصرية التى قهرت الزمان؟. كان قراؤه يلحون عليه فى صياغة تساؤلات طرحوها عليه؛ بل لقد تشكك بعض النقاد فى عنوان الرواية «فرعون» وعدُّوه دلالة رمزية، وأن أحداث العمل الروائى الأصلى تحدث فى عصر «بروس» فى أتون العلاقات الاجتماعية والسياسية المعاصرة له، وأثبتت الأعداد الأولى من «المجلة الأسبوعية المصورة»، يقين القارئ أن بروس إنما يُسطِّر رواية عن مصر الفرعونية فى حقيقة الأمر.

فى رواية فرعون لا نكتشف مصر بمنظور تقليدى ـ كما يراها البولنديون ـ فى جماعات الجوقة من الممثلين والمغنين فى أوبرا «عايدة» أو كما يرونها فى المتاحف الأوروبية، إنما نلمس فى رواية «فرعون» مصر التى تموج حياة، ونرى صورة لواقع مصر الفرعونى، المبحوث عنه فى أوراق البردى من بين اكتشافات الأثريين فى غضون القرن التاسع عشر والمستلهمة من المقابر الفرعونية الدامسة، التى اكتشفها المكتشفون الأثريون، وجيل من الباحثين الجدد من بينهم: Burgsch(٥) و Mariette(٦) Maspero(٧) .

لا ينسج بروس فى عمله الأدبى (فرعون) أحداث رواية تاريخية، ولا يسجل فيها بعض الظواهر الاجتماعية و المتغيرات السياسية فى الحضارة الفرعونية، إنما يسطر الكاتب عملاً أدبياً روائياً متواضعاً، يصل فيه برباط فنى وثيق ما بين عالمىْ الحقيقة والفانتازيا. والحقيقة فى (فرعون) ليست مجرد حقائق ثابتة جافة تؤكد انتقال عصا السلطة من قبضة الملك لتصل إلى أيادى رجال الدين الغليظة فقط، بل هى كذلك مناخ شمولى، وشخوص تموج بألوانها المتباينة الممثلة للحضارة الفرعونية فى القرن الحادى عشر قبل الميلاد. فكل التفصيلات الدقيقة الزاخرة بها لوحات هذا العمل تتسم بأصالتها وصدقها الفنى وتتجاوز مصداقيتها الواقعية، لتقتحم عالما فانتازيا ينسجه (بروس) فى أحداث روايته.

وفى محاولة الكاتب أن يضع نهاية حاسمة لروايته، وأن يمنحها قدْراً من الاستدارة والتكامل الفنيين، كان على أحداث روايته أن تتمركز داخل قلب الإنجازات والنتائج التى يعمد إليها علماء «المصريات»، مستكملاً البعض منها بالبحوث الأخرى التى تتماشى وفكرته الروائية، مؤكداً فيها على ذلك الذى لم تكتشفه علوم الآثار، ألا وهو الإنسان بكيانه ونبضه الحياتى اليومى. وعبر الدراسة المقارنة والتصنيف لبعض الإرهاصات التى يتنبأ بها الأثريون، نجد (بروس) يطوِّع كل ذلك لخدمة أحداث روايته وموضوعها. إنه يستخدم قواه الإبداعية فى إحالة تلك الأكوام الهائلة من تلك المعابد الضخمة إلى أصولها ومشتقاتها الإنسانية الأولى، ويعيد اكتشاف أسرارها لتغدو مشاعا لقرائه.

للوصول للمعنى العميق لهذا العمل الروائى الطويل «فرعون» ينبغى قراءتُه بدقة متناهية، وقدْر من المثابرة. لقد وجد بعض النقاد فى (فرعون) ما يمكن أن يُطلق عليه بالرواية «الدلالة»، وهى تتجلىَّ فى نسيج هذا العمل عندما نكتشف أن أسماء شخوصها الفرعونية وأحداثها يمكن أن تكونا إسقاطاً ومعادلاً موضوعياً لكل ما يدور من أحداث فى بولندا. وهذا الاستنتاج النقدى لم يكنْ هدفاً قصد إليه الكاتب البولندى (بروس) أو أراد استيفاءه. ولم يكنْ فى طيات أوراق هذا العمل الروائى ولا فى سطوره بحث كذلك عن دلالات سياسية.

جوهر رواية «فرعون» هو صراع نبيل من النبلاء ضد تنظيم مشبوه، تنفرد بحكمه طبقة اجتماعية من رجال الدين وكهنته، تهيمن على شئون الدولة بكل ثرواتها ومقدراتها: البشر ـ الطبيعة ـ الأيديولوجية الدينية ـ العلوم والاكتشافات؛ حتى أن هذه الطبقة بمقدورها استغلال كل ذلك لصالحها بهدف الحفاظ على سلطتها. ولا تكتشف

صراعاً بين فردين كما يمكن أنْ يُستقرأ من الرواية: ما بين رمسيس الثالث عشر والكاهن الأكبر «حيرحور» فقط، وليس هذا بصراع ما بين الكهنة بعضهم البعض، بل إنه - في نهاية الأمر - صراع أكثر اتساعاً وأشد عمقاً وشمولاً. إنه صراع ما بين التيار الديني والتيارالعلماني. في هذه الرواية يحكم الكهنة بكل ما يملكونه من قوى ونفوذ، يهيمنون على دوائر الدولة الرسمية والجيش. يمسكون السلطة بصولجان الدين،وباليد الأخرى يسمحون للمختارين فقط من بنيهم التعرف على أسرارهم وطقوسهم الدينية،يتخفون من ورائها ويحل التآمر محل الدين الحقيقي، واللاعقيدة بديلاً للعقيدة. ويتميز الكاهن الأكبر بالذكاء، الذي لا يجعلنا نصدق ما يعلنه من خرافات وأكاذيب ملفقة، كدعوته لعدم لمس «الجُعْران» المقدس، والذي يجعله يأمر فيالق الجيش بكاملها، أن تحيد عن طريقها، ويدخلها في قلب الصحراء، كي لا يتشكك أحدٌ في العقيدة المفروضة التي يؤمن بها العباد، ولا يقلل هذا من قوة تأثير الدلالة التي يرمز لها هذا الجُعْران المقدس. ويعرف الكاهن الأكبر أنه إذا تشكك البشر العاديون في قداسة هذا الجُعران الملفقة، فإنهمسيتشككون كذلك في مصداقية الكهنة، وبالتالي سيمهد الطريق للشعب المصري للقيام بالتمرد الثوري ضد الحكم القائم.

ويخدم هذا الأمر كذلك هيمنتهم على العلوم الإنسانية والمكتشفات، التي تساعد الكهنة الموثوق بهم بمحافظتهم على أسرارها، على السيطرة على البشر المؤمنين إيماناً غير مبصر بما يدعو إليه رجال الدين.

فالتجارب العلمية التي يمارسها الكهنة تُعْرض أمام أعين المصريين البسطاء وكأنها معجزات وخوارق. وفي رواية «فرعون» العديد - من هذه المعجزات، والبعض من تلك الخوارق، ومنها ما يعد تلفيقات عادية، يقف من ورائها جميعا. تعرّفٌ أعمق على حقائق الطبيعة التي كانت في العصر الفرعوني القديم ملكية لا تنفصل عن ممتلكات الكهنة.

كان بمقدور الفرعون الشاب رمسيس الثالث عشر أن يغدو سلطانا حقيقيا، لو أنه كان عضوا من أعضاء هذا التنظيم الديني، وخاضعاً لأوامره ونواهيه. لكنه أراد الوقوف في مواجهة هذا التنظيم الذي يربط الدين بالسياسة، ويمزج السلطة المدنية بالعقيدة الدينية التي هدفها - من حيث المبدأ - حرية الفرد فيما يؤمن به. لذلك أراد بطلنا الفرعون الشاب أن يقف بالمرصاد ضد هذا التنظيم المتسلط على رقاب العباد، وأن يقهر سلطاته، ويفضح نفوذه المخيف على شعبه.

وبفضل هذا الحاكم المتوج بكبريائه وكرامته، يُتّوج حاكماً ثوريا متمردا على رجال الدين. ما الذي يمكن إذن - أن يفعله هذا الحاكم (المدني) في مواجهة نفوذ هذا التنظيم القوى (الديني) المستند على تراث وتقاليد منغرسة في أعماق الإنسان المصري والإجابة هي: نبل أهداف الحاكم، شجاعته وجرأته على التحدي، تأييد نبلاء القصر الذين تنعدم فيهم-القيم النبيلة، تأييد بعض الرجال أصحاب المناصب القيادية في الجيش، ثم أخيرا - وربما قبل أي شئ - الشعب المصري/ الفرعوني غير المعد للمعركة. ولأنه وضع في اعتباره إمكانية نشوب حرب داخلية مع رجال الدين وتابعيهم، فقد رأى (فرعون) أن حربا كهذه ستكون أكبر كارثة على البلاد والشعب المصري الذي يقف بجواره ويؤيده، ولذلك فإن السلطة الغاشمة لرجال الدين وكهنته تضع الحاكم الشاب في مأزق سياسي، يمهد لسقوطه. ومثلما منح الروائي الفرنسي **فلوبير**[8] الحياة في قرطاجنه القديمة في روايته «سلامبو»، أراد (بروس) أن ينفث الحياة في مصر القديمة/ الفرعونية، ومع أنه لم يَزُرْ مصر على الإطلاق، إلا أنه يشعرنا أنه عاش داخل هذه الأماكن القديمة، وقد اعتمد على التحليلات الدقيقة للعلماء الأثريين في القرن التاسع عشر كما ذكرت آنفا. ومع ذلك فإن كاتبنا الروائي لم يسمح

للمعلومات التاريخية الجافة حول فرعون / رمسيس أن تحد من حجم ألوانها الزاهية، ورونقها الإيقاعى المتباين وجاذبية أحداثها. كان بولواف بروس يملك قدرات إبداعية ثرية تدفعه لكتابة روايات تتسم بمغامراتها القصصية، وروحها الفانتازية التى لم يستغلها فى رواياته وقصصه الأولى الزاخرة بأحداثها الواقعية. ففى فرعون يوسع الكاتب من مجالات أحداثه الشائعة المثيرة، باستخدامه المفاجىء لتقنيات الكتابة فى تطوير روايته وتزايد اشتباكاتها، رابطا فيما بينها برباط وثيق يجمع بين شتاتها، مستعينا بوسائل وأدوات متعارف عليها فى هذا الجنس الأدبى القصصى؛ كأسرار الحب الرومانتيكى وسلسلة المؤامرات التى تحاك تحت الأرض وأسلوب (الإنسان وقرينه)، وأسرار العشق الشرقى. وتزيد فى ثراء شخصياته المتسمة بوضوح رسمها؛ تلك الشخصيات ذات الجنسيات المتعددة الفئات والطبقات، المنغرسة عميقا فى الحبكة القصصية وتبدو أمام خلفية يرسمها الكاتب لمصر القديمة بحياتها وعاداتها، تكفى القارئ انطباعات غنية وشغف متعطش لمعرفة عالم «فرعون» البولندى وأسراره. إن «فرعون» كتابٌ مهم يجد فيه القارئ قدْرا من الاشباع لمعرفة حضارة مصر التى يدرسها وهو لا يزال فى المهد.

لقد وجدت الرواية صدى كبيرا فى السينما البولندية، فظهر واحد من أهم الأفلام البولندية وهى فيلم «فرعون» من إخراج رائد من رواد السينما البولندية المعاصرة **يجى كافاليروفيتش** Jearzy Kawalerowicz.

وتُرجمت «فرعون» إلى مختلف لغات العالم: الألمانية ـ الفرنسية ـ البلغارية ـ الروسيه ـ الرومانيه ـ المجرية ـ **الخورفاتية** ـ والعبريه. ولا تزال تنتظر الترجمة العربية التى تتوج العام المئوى لظهور رواية «فرعون» للمرة الأولى فى بولندا عام ١٨٨٥، فتصل إلى يد القارئ المصرى الذى يكتب له **بولسواف بروس** عن حقبة تاريخية ينتمى إليها بجذوره وأصوله الأولى وعنه، وربما عن ما يدور حوله فى حاضره!

الهوامش:

(١) بولسواف بروس: واسمه الحقيقى **الكسندر جوانسكى**، رائد القصة الواقعيه المنتمية إلى حركة الإصلاح والتنوير فى بولندا

(٢) «الصديرى» قصة قصيرة للكاتب البولندى **«بروس»** من ترجمة **هناء عبدالفتاح** صدرت فى مجلة الثقافة الأجنبية عدد (٣) عام ١٩٨١ ـ بغداد.

(٣) «الظل» قصة قصيرة للكاتب البولندى نفسه «بروس» من ترجمة **هناء عبدالفتاح** صدرت فى العدد رقم (٩) سبتمبر عام ١٩٩٢ مجلة «إبداع».

(٤) **تشيكوف**: (١٨٦٠ ـ ١٩٠٤) روائى وكاتب مسرحى روسى. أستاذ القصة القصيرة.

(٥) **هاينريخ كارل بروجش**: (١٨٢٧ ـ ١٨٩٤). عالم مصريات ألمانى. من أهم كتبه: «قاموس الهيروغليفيات».

(٦) **اوجست إدوارد مارييت**: (١٨٢١ ـ ١٨٨١). عالم مصريات فرنسى. من أهم كتبه.
Monuments devers recueillis en Egypte et en Nubie.

(٧) **جاستون ماسبيرو**: (١٨٧٦ ـ ١٩١٣): عالم مصريات فرنسى ومن أهم كتبه:
Histoire ancienne des peuples de l ' Orient classique

(٨) **جوستاف فلوبير**: (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) روائى فرنسى، تميزت إبداعاته بالوقوف المتطرف فى مواجهة التيار الرومانتيكى. أبدع رواياته المتسمة ببنائها جيد الصنع. ومن أهم كتبه: (مدام **بوفارى** ـ ١٨٥٧) و (مدرسة المشاعر ـ ١٨٦٩) وغيرها.

فوزى سليمان

لقاء السينما العربية والآسيوية والأمريكية اللاتينية

عودة إلى دمشق .. دمشق العروبة.. ذكريات الوحدة. من غرفة الفندق المح على جبل قاسيون لافتة تضئ الليل:«مهرجان السينما». هذه هى دورته التاسعة. وكان قد بدأ العام ١٩٧٩ تحت شعار مازال يحتفظ به «من أجل سينما متقدمة ومتحررة بمشاركات عربية وآسيوية» منذ دورته الثانية - ١٩٨١ - دخلت مشاركة أمريكا اللاتينية تناوبا مع مهرجان قرطاج بتونس للسينما العربية والأفريقية. هموم مشتركة تعكسها وسيلة العصر. لقاءات شديدة الدفء.

بمناسبة مئوية السينما العالمية، قدم برنامجان «بانوراما السينما

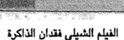


شعار مهرجان دمشق التاسع

العربية والعالمية» و«كلاسيكيات السينما العربية والعالمية». من بينها: «ميديا» **لبازولينى**، و«ليالى كابيريا» **لفللينى** و«ركبة كلير» **لرومير**، و«رابسورى فى أغسطس» **لكليروساوا** - إلى جانب أفلام للمخرج التشيلى الكبير **ميجيل ليتين**، والمخرج الهندى **سعيد ميرزا**، والمخرج الألمانى **فرانك باير**، الأول رئيس لجنة التحكيم والآخران عضوان معه. من الأفلام المصرية «العزيمة» **لكمال سليم**، و«الفتوة» **لصلاح أبو سيف** و«المومياء» **لشادى عبد السلام** و«باب الحديد» **لشاهين**. ومن الأفلام السورية الفيلم الصامت «تحت سماء دمشق» الذى أخرجه **إسماعيل انزور** عام ١٩٣٢ و«المخدوعون» للمخرج المصرى **توفيق صالح**.



الفيلم السورى «النجاة»



الفيلم الشيلى فقدان الذاكرة

ضمت المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة أربعة عشر فيلما خمسة أفلام عربية وخمسة من أمريكا اللاتينية وأربعة من آسيا.

أما الجوائز الرئيسية للجنة التحكيم فقد تم تقسيم أغلبها على أكثر من فيلم أو فنان، ومن لم يفز تصالحه الهيئات النقابية أو الشبابية أو النسائية، وبهذا خرج أغلب المشاركين سعداء بجوائزهم، إلا قلة قليلة شعر بعضها بالحزن. وقد استعيض فى هذه الدورة عن السيف الدمشقى بالحرف الأبجدى.. حيث كانت الأبجدية السورية من أقدم الأبجديات فى التاريخ؛ وقد شكل الفنان السورى **مصطفى على** من الحرف عملا نحتيا يرتكز على قاعدة من البرونز المموّه بماء الذهب والفضة.

هل هناك خط عام يربط بين هذه الأفلام؟! قد يكون ذلك ماثلا فى التوق إلى الحرية، والسعى نحو الانعتاق وتحدى القهر.

كانت الذهبية من نصيب الفيلم التشيلى «أمنيسيا» أو «فقدان الذاكرة» للمخرج **جونزالو جوستينانو**. مثال لسينما أمريكا اللاتينية التى قيل أن جماليات العنف فيها هى الجواب على ثقافة الجوع والقهر. تجد هنا القهرمتمثلا فى قيادة معسكر للمعتقلين السياسيين بالصحراء، فى فترة الحكم العسكرى فى تشيلى بعد الانقلاب على الرئيس الاشتراكى الديمقراطى **الليندى**، وتتباين الشخصيات، فهناك القائد الكبير الذى يبدو لنا حائرا بين ضميره وواجبه - ومازال فى نفسه شىء من احترام الإنسانية ، إذ يناقش كاتبا معتقلا فيما يكتب من يوميات وما يقرأ من كتب من بينها «ألف ليلة وليلة»، ويحاول محاججته أو استفزازه.. «الانتصار فى النهاية للقوة لا للقلم» ويرفض أن يحرق كتبه حتى لا يتهم بالبربرية! ويتردد فى تنفيذ الأوامر بتصفية المعتقل مما يعطى الفرصة للضابط زوينجا أن ينقلب عليه. زوينجا هذا يمثل القسوة بلا حدود. ينفذ أوامر

القتل بلذة سادية ينهر ويتحكم في الرقيب راميرين. يأمره بحفر قبر جماعي وإلقاء جثث المعتقلين. ينقذ - الكاتب كاراسكو ويضمد جراحه. كل هذا يأتينا عن طريق الفلاش باك حينما يلمح راميريز بعد سنوات من عودة الحياة المدنية زوينجا في الطريق فيدعوه إلى الشراب والضابط السابق يتذكر الماضي ضاحكا، ويتصل راميريز بصديقه كاراسكو ويدبران خطة قتل بالموت البطيء ونراه مقيدا وقد جحظت عيناه والتاث عقله. منتظرا الموت في أي لحظة.

قسمت الجائزة الفضية بين الفيلم السوري «النجاة» والفيلم الكوبي «الفيل والدراجة» مع مبلغ ألفي دولار لكل منهما. «النجاة» هو الفيلم الروائي الطويل الأول لمخرجه رياض شيا خريج معهد السينما بموسكو، يحسب لمؤسسة السينما السورية تشجيعها للمواهب الشابة، فيلم له خصوصيته في رؤية بصرية للبيئة، وللقطة مدلولاتها، وإن أدت الإطالة في تصوير تفاصيل المكان بشيء من البطء إلى بعض الملل. وجاء اختيار الفضاء الفسيح والحجارة الباردة مرتبطة بجمود مشاعر الرجال نحو امرأة تحاول الهروب من واقع مرير يحاصرها، وكان التركيز على الصورة مع اختزال الكلمات. والطريف أن مهندسة الديكور فرنسية اسمها **إيرين لابيري** - مهندسة عمارة تقيم في دمشق منذ ثمانية عشر عاما - درست بيوت المنطقة وعايشت أهلها، ومن هنا كان الديكور عنصرا عضويا في الفيلم.

الفيلم الكوبي «الفيل والدراجة»، من إخراج **خوان كارلوس تابيو** - لم ينشر اسمه في الكتالوج أو في بيان الجوائز والعنوان يعود إلى بداية الفيلم حينما تركت المعلمة لتلاميذها حرية تخيل شكل الفيوم، أي أن مشاهد الفيلم له أن يتخيل معنى الفيلم - الذي يربط بين الواقع المعيش وما يظهر على شاشة العرض. فالفيلم يعتبر اسهاماً من كوبا في مئوية السينما، ويقدم أول عرض سينمائي في جزيرة لافي عام ١٩٢٥- وكيف انبهر الناس بهذه الصور المتحركة على الشاشة حتى كانوا يفزعون من صور قدوم القطار، وبعد استمتاعهم بفيلم «روبن هود» وتوحدهم مع البطل - حتى ليصيح به مشاهدو الصف الأول أن يأخذ حذره من فخ منصوب له ! إذا بهم يشاهدون فيلما كل شخصياته - رغم تنكرها تعيش بينهم - منهم الإقطاعي المتسلط الذي يريد أن ينتزع الشابة الجميلة من صديقها وهو نفسه محرك آلة العرض . فيلم داخل الفيلم يحرض الناس ويثير وعيهم بواقعهم ويدعوهم للتحرك، وتبدو المشاهد قبل النهاية استعراضية غنائية تنشد أناشيد العمل في المصنع والحقل، كأنما هي دعاية لإنجازات الثورة، ولكن فجأة يحدث تمزق في شاشة العرض.. مما يثير قلق الناس. والمقصود هو تحذير الناس من المخاطر التي تهدد مسيرة التقدم.. أو ما تتعرض له كوبا من حصار.

البرونزية للفيلم المصري «سارق الفرح» للمخرج **داود عبدالسيد** - فاز نفس الفيلم بجائزة أحسن ممثلة لبطلته **لوسي** - مناصفة مع **آمال هديل** في الفيلم التونسي «صمت القصور»!! وكذلك جائزة .. أحسن ممثل مساعد لحسن حسني التي شاركه فيها ممثل في الفيلم التشيلي «فقدان الذاكرة» وممثل في الفيلم البرازيلي «كارلوتا» لم يذكر اسماهما! أثار الفيلم المصري النقاش حول قاع مجتمع التسعينيات في الحياة، ومدى «أخلاقية» التصرفات. وإعجاب بالحوار الراقص بين ركبة حسن حسني - ورمانه - حنان تركي - لدرجة الشبق والانتحار. جائزة

الإخراج استحقها المخرج الهندى «جوفيند نيهالانى» وهو نفسه كاتب القصة والسيناريو والمصور. فيلم عن الإرهاب. الإرهاب هنا فاشى. يذكرنا بفاشيست موسولينى الأسود. يريد القضاء على الديمقراطية التى تتميز بها الهند بين دول العالم الثالث. فى حوار بين الزعيم الإرهابى وضابط الشرطة يقول له متحديا «لقد أفسدتم البلاد باسم الديموقراطية». قال لى المخرج أنه استوحى الفيلم عن أحداث حقيقية وقعت فى شمال الهند. واتخذ الفيلم منحنى بوليسياً مثيراً للتشويق ولكنه لم يحلل لنا خلفيات الإرهاب سياسية واجتماعية.. وكان شجاعا فى تصوير اختراق الإرهاب لجهاز البوليس، فى أعلى درجاته. والبوليس من جانبه تمكن من زرع عملاء له وسط الإرهابيين. ومن هنا كان الصراع الدموى من تهديد الضابط الشاب فى ابنه وزوجته، حتى مصرع زعيم الإرهاب فى النهاية عن طريق تولى العميل والذى زرعته الشرطة - للقيادة.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفيلم التونسى «صمت القصور» للمخرجة المونتيرة **مفيدة تلاتلى**، تتويج لمطاف طويل من حصاد الجوائز بدءا من تانيت قرطاج الذهبى ٩٤ والكاميرا الذهبية فى كان وذهبية استانبول ٩٥، وغيرها، واختيار إحدى المجلات الأمريكية له ضمن أحسن عشرة أفلام فى العالم. فى كلمات قليلة هو ايضًا عن القهر. قهر المرأة فى عالم يتحكم فيه السادة فى عهد الباى، مع إشارة إلى استمرار قهرها حتى بعد الاستقلال.

ورغم أن الفيلم السورى «صعود المطر» للمخرج **عبداللطيف عبدالحميد** لم يفز بإحدى الجوائز الرئيسية، وإن فاز بجوائز أحسن ممثل بالمشاركة مع محمد على علالو بطل الفيلم الجزائرى أسطورة النائم السابع. وأحسن موسيقى وأحسن تصوير، فلعله كان أكثر الأفلام التى أثارت الجدل منذ عرضه الأول فى افتتاح المهرجان. فالمخرج قد خرج عن واقعيته فى فيلميه الأولين «ليالى ابن آوى» و «رسائل شفاهية» إلى الفانتازيا. فى محاولة تصوير حياة كاتب مبدع بين الواقع والمتخيل. أحلامه وإحباطاته. ما يكتبه وما يراه فى الحياة. ملاحظته من نافذته عاشقين شابين تحت المطر - فرحة الحب. ولكنهما فى النهاية مسجيان بلا حركة. تهويمات تبدو عبثية فى بعض المشاهد وإن تضمنت معانى جادة كما فى شريط الانقلاب العسكرى والخطاب عن النظام العالمى الجديد. فيلم يقرأ أكثر من قراءة ويشاهد أكثر من مرة. وقد صمد فى تصويت النقاد العرب ولكن فى النهاية تغلبت أصوات «صمت القصور».

لم تعقد ندوات ذات أهمية لمناقشة قضايا ملحة كما حدث فى الدورات السابقة مثل ندوة سينما الوطن العربى. كررت ندوة سينما الطفل ما قيل فى كل مرة عن عدم الاهتمام بفيلم الطفل العربى، وكنت أتطلع فى ندوة «السينما العربية» ودورها فى طرح قضايا الشباب العربى إلى آراء صريحة وواعية من الشباب، ولكن الشباب كان متحفظا أو متسرعا فى الأحكام مما حول الكلمة إلى المخرجين والنقاد. وكانت الدكتورة **نجاح العطار** وزيرة الثقافة قد طرحت فى كلمتها فى افتتاح المهرجان إشكالية حاجة المخرج فى المسرح أو السينما إلى النص، وإلى أى درجة يستطيع النص أن يكون مادة مطاوعة للمخرج ؛ كما اشارت إلى ضرورة الأدب للسينما وحاجة المادة الأدبية إلى قراءة جيدة من قبل كاتب السيناريو أولاً ومن قبل المخرج ثانيا..

الم تكن هذه قضية صالحة للطرح فى ندوة تجمع بين الأديب وكاتب السيناريو والمخرج والناقد؟

دنيا الأمل إسماعيل حسونة

أدب المعتقلات يخرج من سجنه

(النتاجات الأدبية الاعتقالية) كتاب رائد لكاتب فلسطيني اعتقل وعُذّب، فتوهج إبداعًا وصمودًا، إنه القاضي (حسن عبدالله) الذي يرصد الأدب الاعتقالي في الإبداع الفلسطيني المقاوم على صفحات هذا الكتاب، الصادر عن (مركز الزهراء للأبحاث والدراسات) في القدس في مائة وسبعين صفحة من القطع المتوسط؛ يشتمل الكتاب على خمسة فصول بالإضافة إلى المقدمة والمدخل والخاتمة.

يقول حسن عبدالله في مقدمته «إن تخصيص دراسة للنتاجات التي تحدّت القيد، لا يعني بأي حال من الأحوال فصلها تعسفيا، وتصنيفها في إطار جامد خاص أو عزلها عن أدبنا الفلسطيني بشكل عام، لأنني أقر بأن هذه النتاجات تندرج في إطار الأدب الفلسطيني المقاوم».

ولكن لماذا (الأدب الاعتقالي)؟ لماذا هذه التسمية؟، قبل أن يجيب حسن عبدالله فإنه يعرض للاختلاف بين الأدباء والنقاد على السواء حول هذا الأدب، فهناك من يطلق عليه (أدب السجون) ، بينما يصنفه فريق آخر تحت اسم (الأدب الأسير) في حين يسميه فريق ثالث (الأدب الاعتقالي)، ورابع يخلط بين التسميات الثلاث، وخامس يرفض كل تلك التسميات على الإطلاق، ويعترف بوجود أدب فلسطيني مقاوم، وينحاز المؤلف لتسمية (الأدب الاعتقالي) لأسباب أوردها ونراها منطقية وهي: .

١ - اختلاف الاعتقال عن السجن من حيث أنه ينطوي على أبعاد سياسية وقانونية أما السجن فعقاب على ممارسات إجرامية أو لا قانونية..

٢ - إطلاق تسمية (الأدب الأسير) على هذا النوع من الإبداع مجافاة للدقة، إذ إن المناضل الفلسطيني لا يعيش ظرف الأسير الذي تحميه القوانين والمواثيق الدولية.

٣ ـ تسمية (الأدب الاعتقالى) المندرج تحت الأدب الفلسطينى المقاوم، لاتعنى فصله عنه بل هو جزء منه، ووجود تسمية للجسم الذى يشكل الكل لا يعنى أنه لا يجوز تسمية الأجزاء أو الأعضاء التابعة له.

المخاض والولادة.

يعتبر إضراب معتقل (عسقلان) الشهير عام ١٩٧٦ نقلة نوعية لمرحلة اعتقالية أكثر نضجًا وتنظيمًا، فرغم الحصار الثقافى الذى اتبعه العدوّ الصهيونى مع المعتقلين الفلسطينيين، إلاّ أنهم استطاعوا أن يجبروه على إدخال الدفاتر والأقلام وبعض الكتب، غير أن هذا أيضًا احتاج لنضال آخر، فقد خضع الدفتر لمراقبة إدارة السجن، وأصبح مرهونًا بمزاج المراقب الذى قد يرى فى جملة ما إيحاءات سياسية أو تحريضًا ما، ولكن وجود بعض المتنورين فى المعتقلات ساعد على إشاعة جو تعليمى / ثقافى شمل دروسا متعددة فى التاريخ والجغرافيا والدين وأوليات السياسة، مما حوّل هذه التجربة التى بدأت تعليمية إلى تجربة تثقيفية ممتدة، أفرزت متخصصين ثقافيا فى مجالات متعددة، وكان الأدب هو الأكثر التصاقًا بواقع المعتقلين من أى مجال ثقافى آخر، وكان الشعر هو العمل الأدبى الأول الذى نجح فى الإفلات من القيود ورؤية النور، ثم جاءت الخاطرة ، فالقصة القصيرة والنص المسرحى، ورغم المصادرات التى تعرض لها كمٌ هائل من هذه الكتابات فقد أفلت منها ما استطاع أن يرى النور ليقرأه الشعب الفلسطينى، وقد مثلت رسائل المعتقلين إلى أهليهم علامة بارزة على التحول الثقافى والأدبى للمعتقلين، ومؤشرًاعلى تطورهم فى هذا المجال.

ولكن حتى أواخر السبعينيات، اقتصرت الكتب المسموح بإدخالها إلى المعتقلات على قصص خيالية تافهة، وكتب أخرى سطحية المضامين، الأمر الذى دفع المعتقلين إلى تكثيف النضال من أجل تغيير طرائق إدخال الكتب

اختراق الحصار.

رغم الرقابة والتفتيش الفجائى المستمر، وصلت نتاجات المعتقلين إلى المؤسسات الوطنية والإعلامية، فلفتت الانتباه، وكان الانشداد فى البداية إلى هذه النتاجات مع دافع الفضول، أو نتيجة القيمة المعنوية التى يمثلها أصحابها بوصفهم مناضلين وبعد ذلك أزاحت القيمة الأدبية لهذه النتاجات ذاتها، الفضول الذى أحاط بها، فنشر الكثير منها فى مجلة (البيادر الأدبى) ومجلة (الكاتب)، وكانت باكورة الإنتاج الأدبى الاعتقالى الذى طبع خارج الاعتقال، هو ديوان شعرى مشترك، شارك فيه مجموعة من المعتقلين تحت عنوان (كلمات سجينة) وطبع ثلاث مرات، واشتمل على إحدى وعشرين قصيدة لشعراء متنوعين.

الأدب الاعتقالى والانتفاضة

دخل الأدب الاعتقالى فى الانتفاضة مرحلة نوعية، فى البداية استقبل المعتقلون الانتفاضة بانفعال شديد، أخذ ينضج بالتدريج، وكان الشعر هو المستجيب الأول دائما فتراوحت القصائد بين القوة والعنفوان، وبين العمق والتأمل والمقدرة الاستشفافية، فخرج من معتقل (انصار ٣) كل من الشعراء **وسيم الكردى، والمتوكل طه،**

الكردى، والمتوكل طه، وعبدالناصر صالح، وسامى الكيلانى وكل من القصاصين **حسن عبدالله وعلى الجريرى، ومنصور ثابت ، وعلى جرادات** فى الرواية، **وعلى الجريرى وعدنان خميرى وعطا قميرى** فى المقالة، ومن أشهر الإنتاجات الإبداعية التى خرجت من المعتقل: (المجد ينحنى امامكم) **لعبد الناصر صالح** ، و(صلاة فى زمن الإلحاد) **لمحمد نزال** فى الشعر، و(ساعات ماقبل الفجر) **لمحمد عليان** فى القصة.

وفى معتقل (نفحة) الصحراى اصدر المعتقلون الفلسطينيون مجلة (إبداع نفحة) وهربوها خارج المعتقل لتصدر فيما بعد عن دار القسطل بالخط نفسه الذى كتبت به فى المعتقل، وتضمن العدد الأول منها تسع عشرة قصيدة، وسبع قصص قصيرة، وست خاطرات وقصيدتين زجليتين.

وقد استشهد مؤلف الكتاب بتجارب الأدباء والشعراء المعتقلين وكتاباتهم فى المعتقلات مما جعلنا نقف عند الكثير من تفاصيل هذه التجربة، وهى شهادات جمعت بين الخاص والعام فى إطار يؤكد العلاقة بينهما، حيث أرّخ كل واحد من أصحاب هذه الشهادات للمرحلة التى عاشها.. يقول **وسيم الكردى** فى شهادته:

«مابين ذاكرة السجن، وسجن الذاكرة تآلف وتخالف غريبان لا يستطيع المرء قبضهما فى لحظة واحدة حين يشاء ذلك، ويحضران إلى اليد المنبسطة حينما يستعصى عليها الانغلاق لتضمهما معًا فى عناق محموم، وربما لهذا السبب لم أستطع سرد تجربة الاعتقال سوى مرة واحدة، ولم تشف الغليل كنت أعتقد ومازلت أن التجربة تحتاج إلى سردها بلغة أخرى لم اجرؤ على ولوجها، ولذا فالتجربة محتجزة فى إسار الروح وقمقم العقل حتى الآن... الذى يدفع للكتابة داخل السجن ربما هو نفسه الذى يدفع إلى الكتابة خارجه، لعل مساحة التأمل التى يمنحنا إياها السجن تحرك طاقة الكتابة ولكن لاتخلق دافعيتها، لعل محاولة إعادة التوازن مع الحياة هى الرغبة الكامنة فى الانعتاق ولكنها ليست دافعية الكتابة، إننا نكتب لأننا هكذا وببساطة متناهية (نكتب) تماما مثلما نحب ونتذكر؛ نعم الحب الذاكرة هما الأمران الوحيدان غير الطارئين على الإنسان، هما ـ هو، ودونما يتحرك الجسد فى الفراغ، ولكى لا تتحرك أجسادنا فى خواء الرمل، فإننا نحب ونتذكر ونكتب الحب والذاكرة».

الشعر

هذه قصائد أربع ننشرها فى (ديوان الأصدقاء) ونريد من وراء نشرها أن نقدم للأصدقاء الذين تمتلئ قصائدهم بأخطاء اللغة والعروض، نماذج شعرية بريئة من هذه الأخطاء، لأن أصحابها عرفوا أن الشعر لا يمكن أن يكتب دون معرفة بمبادئ اللغة وأصول الإيقاع؛ وقد تعمدنا أن نختار قصيدة واحدة نثرية بين القصائد الأربع، حتى تتوفر فرصة المقارنة بين النماذج الثلاثة التى التزم أصحابها بالتفعيلة فاغنوا قصائدهم وشحنوها بطاقة إيقاعية لاتزال قصائد النثر التى تنشر هنا وهناك عاجزة عن تعويضها.

فى القصيدة الأولى يقدم لنا الشاعر **مصطفى محمود احمد** رؤيته حول آفاق الصراع العربى الإسرائيلى فى معركة السلام قبيل اغتيال **إسحق رابين**، ولا يعيب هذه القصيدة غير الإسراف فى الحشو والتكرار والاعتماد على اللغة التقريرية، أما قصيدة الشاعرة **إنعام صادق عبدالعظيم** فتنبئ عن إحساس مرهف باللغة الشعرية وتدل على موهبة لا ينقصها غير التثقيف والمراس، وكذلك الحال فى قصيدة **سعد داود**، وإن كان الولع بالتفاصيل الجزئية والخضوع للتراكم الكمى عن طريق لغة استغنت بالتقرير عن التصوير، قد شكل عبئا كبيرا على القصيدة. ثم تأتى قصيدة **على الشوكى** التى رأيناها أفضل ما وصلنا من قصائد النثر، بفضل قدرة الشاعر على التكثيف والاختزال.

•

ديوان الأصدقاء

لك منى السلام

شعر: **مصطفى محمود احمد** (حلوان)

شئتَ اقتدارك فاستعنتَ بقدرتى
واخترتُ عجزى
واستفحلت كفاك من مائى وخبزى
من مر توَّى بيارتى وحصاد حقلى
ونتاج زيتونى ونخلى
لا.. لا ألومك حين تخطف لقمتى

وتجوس دارى، ثم تطفئ جذوتى
وتنام فوق وسادتى
فأنا الملوم بما صنعت
إنى سكرت بمجد آبائى وغبت
وأفقت لا أجد المكان ولا الزمان
ولا أبى وطفلى
ولبستَ أنت رداء نصر سيق لك
واختلتَ زهوًا لم تقدر محنتى
وأبيتَ منح قضيتى تشريع محكوم وحاكم
وأردتُها مأساة مظلوم وظالم
ما كنتَ أهلا للسلام ولا أنا كنتُ المسالم
وإدانتى لك فى ركونك نحونفسك
وجمود حسك
وغياب وعيك فى جنون الهيمنة
بالأمس تقتلنى لتأخذ من يدى ما ليس لك
واليوم تقتلنى لأنى صرتُ ذنبك
سيظل جرحى نازفًا فى عمق صدرك
وتثور آلامى وتصرخ تحت جلدك
سيظل صوتى فى منامك يفزعك
إن القصاص قرين جرمك
غل اندفاعك لستَ أول من طغى
وتقطعت يمناه دون المُبتغَى
أنسيتَ بالأمس القريب شبيه فعلك؟
يوم اعتلى النازى فأحرق نصف أهلك
أفغير ذلك ما فعلتَ بأهلنا؟
وجلبتَ أحزان الشتات لأرضنا
ونزعتَها من كف مالكها اغتصابا
لتزفها للقادمين من البعاد

نزحوا زرافات إلى أرض المَعَاد
لا يعرفون من المُعَاد
ولن يعود
هل يا ملون رجوع موسى من جديد؟
أم عودة المصلوب يلقى الموعظة
ويسير فيهم بالأتان لأورشليم
إنى أراهم ساحبيه برأسه إكليل شوك
مستقدميه إلى الصليب
المثلهم سيعود مبعوث السماء؟
هل ينتمى هذا البرىء لهؤلاء؟
أيعود يومًا لاكتمال رسالته؟
وخراف إسرائيل قد أمست كواسر
وتوحشتْ أنيابها
واستمرأت صيد المخالب والأظافر
هل قال موسى فى وصاياه: اقتلوا؟
هل هذه إحدى العظات؟
هل قال إن القدس بيت من حجارة؟
تذود عنه الطائرات القاذفات؟
ويحاط بالمستوطنات؟
هل قال عيسى غير ما قال الكليم؟
أو قال غيرهما كتاب المصطفى؟
لم يأت منهم من يحاور غير عقل
أو من يسامر غير قلب
أو من يحجّم دور ذات
وصفاتهم أحلى الصفات
وخطابهم يدعو لآت
لم يأت منهم من دعا الأحجار، أو نادى التراب
وسعى إلينا من أشار معلّما:

لهياكل الأجساد ينفخ طينها فتصير طيرا
ولذات (بطرس) صخرة يبنى كنيسته عليها
والذات من جنس الصخور
لكنها للقدس بيت إن سمت
وسما بها إنسانها
القدس رأسك إن خلا من كل فكر لا يحب
والقدس قلبك إن صفا مع من يحب ولا يحب
والقدس ذاتك هيكل تسمو به روح المحبة
الرأس فيها مسجد أقصى وفيها القلب كعبة
يلتف حول ضيائها من يرتجى منها المثال
يُختار للركب المحب ويُصطفى
ويكون ممن يصنعون مشيئة الآب الرحيم
إنى أسائل يا أخى، أو أسألك:
هل جاء شعب الله ضد مشيئته؟
سيفا يصول على رقاب خليقته؟
هل كان شعب الله جنسًا ميزّه؟
ولأنه بشر تفوّق عززه؟
المثل هذا الحد ينحاز الإ له؟
لا نرتضى لعقولنا تلك المقولة
فى كل ذات قُدّست يحيا سليمانٌ جديد
ويقوم شعب الله فى كون وليد
والله يبدع حين يبدئ أو يعيد
لك كل ذلك ما صحا الإنسان فيك
ووعيت أنك سوف تحيا حين لم تقتل أخاك
وبأن حقدك قاتلك
قد حان وقتك للتخلى عن مشاريع السباع
فعلى مزيد من عدائك للحياة
أخر سُنت فى طفلى نشيدًا للحياة

وقتلت فى دنياه أحلى الأمنيات
وأراك تدفعنى لثأر مستحق
فى كل ما تأتى به أو ما أتيت
أسراى فى حرب الدفاع قتلتهم
ومشيت محموم الضغينة فوقهم
ما أبصرتْ عيناك فيهم إخوة
للعين لو أحببتهم
هم ومضة المصباح فى ليل المسيرة
ما ابصرَت إلا عدوا مفزعًا
رؤياه تسلبك المنام
وتثير فيك مخاوفًا لا تنقضى
لك ما رأيت وما أردت
وإلى مزيد من ظلام
وعلى صعيد للتلاقى بالسلام
راوحتنى بين البشارة والخداع
وجعلت أمرى دُولة بين الحمائم والصقور
تدعو الرفاق إلى السلام
وتصدهم بالبندقية
تبنى لأهلك قصرهم
وتعدُ لى تحت البناية مقبرة
لو كنت تدرى ما بنيت وما حفرت
فغدًا يكون القصر لى
ولك اختناق المقبرة
وأنا وأنت على امتداد من تقابل
يمضى بنا ركب الزمان بنصح ما عرف الأوائل
للفعل مردود معادل
يأتى على معكوس ما وجهتَ لى
وبه تدور الدائرة

فى أورشليم تعود شمسك للخباء
ويطل صبح القاهرة
من أجل ذلك نحن لا نرضى بقتلك
لا نعتلى (رابين) شاتيلا برابين العرب
لا نرتجى ميلاد سفاح على أشلاء قاتل
لكن صوتًا للسلام الحق يصرخ فى البرية
سيرد ابناء الأفاعى عن محاريب الصلاة
ويقيم هيكله المجنح وسط أنواء الفلاة
ويمد كفيه لمن قبل العطية
ولكل من سمع النداء:
(هيا اقرعوا يُفتح لكم)
فَمعاده من اجلكم
وليبق حيا من اراد مع الحياة
ولتدفن الموتى جموع الميتين

●

حديد الفؤاد

شعر: إنعام صادق عبد العظيم (ابوتيج ـ أسيوط)

شاردًا كنت اسعى
إلى أين؟
لا أين يستقبل الخطوات التى ولدت تتعثر بين الدروب
نظرت تأملت، كل المرائى توارت
وكنت حديد البصر
وكنت أرى الأفق أرحب ما ترى الأعين الضيقة
ولكن دائرة الأفق ضاقت
ليودعنى اليأس بين قماقمه المغلقه
ويوما أردت لعينىّ أن تبصرا وهج الشمس
والشمس ترسل السنة محرقة
ولكن كل الجماجم حولى تئن وتشكو الظلام
وتشكو العيون عمايته المغرقة
تصلب نسج الشرايين
ما عاد قلب يضخ الدماء
حتى الأنين
قد احتضرت فى اللهاة الحروف
ولكننى لا أخاف الحتوف
سأصرخ فى الشمس: لا لا تغيبى
فإنى أراك، أحس اللهيبَ
وما زلت أسمع صوت الوجيب
فقلبى حى
وما زال يهدر.. يهدر
يدفع بين العروق اللهيب
وما زلت أشعر أنى حديد الفؤاد
حديد البصر

●

صور فوتوغرافية

شعر: سعد داود (دمنهور)

صرخت أمى: ما هذا الوجه وما تلك الروح
فملامح وجهك يا ولدى صارت
تقذف أسئلة تحمل بين جوانحها الإصرار
لا أدرى ما سر تغيُّرك الآن!
هل كنت تشاجر أولاد الحاره
فصرعت الصبية فى عزم ومهاره؟

هل كنت تزاحم من أجل دراهم معدودة
هل سبك أستاذك حين غفلت قليلا
أم حين مللت حديث الكلمات الجوفاء؟
ورفضت تشاركه موضوع الإنشاء
صرخت أمي: ما هذا الوجه العملاق؟
هل مازلت تفكر فى الترحال؟
كى تلبس مثل بقية أطفال الحارة أغلى الأزياء
أو تبنى يومًا بيتا للعرس وتلبس فى الخنصر
خاتمك الفضىٍّ
وتصفف شعرك فى الصالون الذهبىِّ
ويزفك أصحابك فى الليل القمرى
فعجزت لتدبير المال وضيق الحال
صرختْ أمى: خبرنى ما هذا الحال
هل مسك بعض جنون الزار
هل أوقعك الأشرار...
فشربت.. سكرت.. سهرت بأندية الدش
ورأيت الجنس الفادح.. فغويت مع الأذناب
وعصيت الله الجبار؟
إن كنت فعلت فتب،
فالله يحب العبد التواب

صرخت أمى: صمتك يقتلنى
أحوالك تفزعنى: وتزلزل كل كيانى
ما زلت صغيرًا والحزن على عينيك مخيف.
ماذا فى أحلامك من أحلام أهالى الريف؟
أتريد حذاءً لامع
أوجلبابًا من نوع الصوف؟
صرخت أمى:
ما يشغل بالك يا زهرة قلبى الحزنان؟
هل بايع أهل القرية بالأمس رموز البهتان؟
وشهدت سواد الناس ترحب
تهتف فى إذعان؟
ورأيت الباطل منتفشًا يتمايل فى الميدان؟
لا تحزن يا ولدى
مازال ضياء الصبح يطل على الأرض
ويرفع رايته الإنسان
صرخت أمى:
وامتدت صرختها خارج هذا الليل المبهم
ليتم بنور الله عبور الحلم.
لهذا الوطن المتخم بالآلام.

●

تعـارف

شعر: على الشوكى (الإسكندرية)

حين أردت أن أطأ أدمغتهم بشعرى
أخذتنى من يدى
ودللتنى قليلا.. على سلمهم
ثم كانت لهم الحادى
وكان لى منها ما يموت
قبل الثلاثين
ثم ماذا بعد
أدرت مؤشر انتباههم
تجاه حزنى وذكرت لهم

فى نبأ الرابعة والعشرين
من وقتى الـ ...
أن الحزن ليس بآخر الابتكارات الجميلة
وعزفت لهم ڤالس التردد
وكو نشرتو أخيرًا
حينما قرر كور ساكوف
أن يصبح عربيًا أعمى
عسى.. أن تتكشف له
ثمة شهر زاد جديدة

قصة

نترك المساحة المخصصة لنا فى هذا العدد لبعض أصدقائنا الذين أرسلوا إلينا قصصًا جيدة يسعدنا أن ننشرها لهم كاملة. وهناك بالطبع قصص أخرى سنحاول نشرها فى الأعداد القادمة إن شاء الله.

ولن ننسى أن نعود إلى مناقشة المحاولات التى يرسلها إلينا كثير من الأصدقاء، أى أننا سنعود إلى القيام بهذا الواجب الثقيل، وبسبب إحساسنا بهذا أن ملاحظاتنا تذهب فيما يبدو أدراج الرياح .

ونهمس أخيرًا فى أذن الأصدقاء الذين يجدون قصصهم فى هذا العدد والأعداد القادمة بأن القصة الجيدة ستبحث عن قارئها سواء نشرت فى أول صفحة أو فى آخر صفحة من «إبداع»

وإلى اللقاء.

●

إشـارات مـرور

محمد عبد الرحيم

لم تسألنى عن اسمى؛ عندما دخلتْ المقهى فجأة، وجلستْ جوارى، وأشعلتْ سيجارتها «المارلبورو» (بصراحة، شعرتُ بالخجل من نفسى، فهاهى امرأة تجلس فى مقهى بجوار رجل.. رجل!! هى تشرب «مارلبورو» وهو، بالعافية «كليوباترا» مش مهم!).

نظروا نحوى.. فاندهشتُ، منظرها الغريب، بألوانه التى تشبه إشارات المرور تمنع... وتسمح، تمهد.. ترهب.. وترغب.

صارت سيجارتها أكثر احمرارًا من المعتاد فخلقت لونًا تمنيت رؤيته بخلايا نبضى ، جالسًا كنت، أخط على الورق بعض كلامى الفارغ (العاجز حتى الآن عن السكن فى قلب فتاة) كنت أختلس إليها النظرات فأجدها تنظر لى وقد ملَّتْ من حصار نظراتهم.

قلت: متخلفين..! ــ إنت مش متضايق؟!

ــ أبدًا.. دى حريتك.

نظرتْ إلىَّ جيدًا وكذلك أنا، تفحصتها بدقة من خصلة شعرها المصبوغ، حتى ساقيها اللامعتين، هى تمامًا سيجارتها... رغبتها فى الاشتعال.. تفوق اشتعالها.

شعرتُ بزيادة رغبتها فى الاشتعال، أشعلت أخرى، لاحظت أن قداحتها على وشك الانتهاء، بدأت فى الحديث عن نفسها بقصص يتنفسونها: أبيها... أمها الميتة.. الزوجة.. هروبها حاجة كده من أفلام «نادية» على «سهير»، استعارت أذنى... واستعرت دخانها فكرت فيها.. ملامحها، أعضائها، لحظة الانقضاض والقنص وبعض المؤثرات الصوتية الخالقة لعوالم أخرى، عوالم لم يمسها غبار، التى هى سبب استمرار ذلك الكون الموبوء، قلت لنفسى أن الحكاية تحتاج لقليل من الشجاعة إلى جانب المرات القليلة السابقة.

انتبهتُ على رنة صوت مختلفة فعرفت أنها انقطعت عن مواصلة حكايتها الباهتة وتسألنى عن ثقاب لأن غاز قداحتها قد نفد، ونصف سجائرها يجاهد كى يشتعل، هنا بالضبط تذكرتُ «أغسطس».

ضعفى

ولا أدرى كيف

ولمَ!!

شعرت أن ملامحها ليست غريبة عنى، مألوفة لحد مـا، هل أكون رأيتها من قبل فى الشارع مثلاً، بين الجيران، فى الجامعة؟! لاأعرف.

كررتُ السؤال عن الثقاب، بحثتُ فى جيوبى، واعتذرتُ (بالتأكيد نفدت علبة ثقابى بين الوان إشارات مرورها).

ولمحتُ نظراتهم تشعل كرسيها؛

وانقلبت المؤثرات لأصوات غربان لاتحتمل والطنين من حولى... ليس يكُف خرجتُ من المقهى معانقًا صمتى.

ربما تجد من يمنحها عود ثقاب.

●

مشــوار

محمود ابو عيشة - طوخ

استمرارًا فى البحث عن فرصة أخيرة تخطيت أوهامًا كبيرة؛ أهمها: زواج البنت الوحيدة التى أحبتنى. رجعت مهزومًا. قابلتنى أمى بوجه عابس «لحد إمتى هتقعد فى البيت زى البنات».

لم أستطع العشاء. بحثت عن فيلم مناسب لرجولتى المهدرة؟

قمت متأخرًا. أخذت «كارت» من دكتور معروف و«نائب حزبى واصل» لرئيس تحرير مجلة مشهورة. أخذ الكارت وقبله وقال: «طلبات الباشا أوامر روح وهتصل بك».

شكرته بامتنان زائد وأنا موقن من عبث المحاولة!

فى الطريق أجريت عدة مكالمات أمل الحصول على حق ضائع وذهبت للهيئة العامة وجدت وجوهًا رائعة أنهكها الطموح و.. موظفين. قال عم حسانين الساعى: كل شىء سيكون على مايرام ولكن الصبر «هى بلدنا كده». وعندما قررت الانصراف طلب منى «لامؤاخذة» حق الدخان.

فى مشوار العودة قابلنى فتحى وكانت البنات تلبس «الإستريتش» وتحدق فينا، قال إننى فاتنى نصف عمرى ليلة أمس كانت..

قلت: لافائدة.

قال: طول عمرك لن تتغير وسوف تنتحر!

فكرت بجد - أن أتسلل إلى جارتنا العانس أو أذهب لسعاد؟

استسخفت الفكرة.

قال: إنت عبيط!

فى البيت. فتحت التليفزيون - مثل كل الليالى - وفتحت «الكواكب» على «ممثلة» معروفة بقدرتها الفائقة على الالتهاب.

ونمت.

الترعة

ممدوح شلبى

التحق الكبش الكبير بالأغنام، وكان الكلب يتطلع من قمة التل ثم استدار وجرى يعدو للقطيع.

أما أنا فلم أعد أرغب فى الناى فألقيته جانبًا ولم أنهض فبقيت النعاج على حالها، وكانت الشمس تنتصف السماء، ورأسى محمية بحافة الصخر حيث كنت أختبئ تحتها أشعر بالتلطيف لذلك النسيم الرطب الذى تستخلصه الصحراء من فجاجة طقسها المميت.

بينى وبين القبيلة ترحال دام شهراً وراء الكلأ، لم يكن الشتاء الماضى مطيرًا ولولا خبرتى بأماكن العدر الجاف لماتت النعاج.

بينى وبين القبيلة شوق كبير فهيا نعود.

أدنت النعجة رأسها منى ثم انسحبت، فقمت منتصبًا وعدلت من ملابسى وتقدمت القطيع فى طريق العودة فتبعونى.

الرمال فراشها الناعم.

والشهب البعيد الأبيض ستارتها.

وأنا والنعاج قدرها. انحدرنا مع المنحدرات الطويلة ساعات النهار الطويلة ونمنا ساعات الليل المديدة.

انظروا!!

كانت السيارات تعبر الأفق البعيد على الطريق الذى رصفوه بالأسفلت والذى لايبعد كثيرًا عن القبيلة.

لم أهتم عندما بدأوا يرصفونه، ولم أهتم عندما كانوا يرصفونه.. إلا أننى بعد أن رصفوه ـ أصبحت أخشى على الأغنام حين تعبر الطريق حينما نذهب وحينما نعود.

توقفنا قليلاً على حافة الطريق ننتظر عبور السيارات حتى خلا لنا الطريق فعبرناه سريعًا وتسابقت النعاج سريعًا وتقدمتنى مسافة كبيرة منتشية برائحة المخيم التى أشمها أنا أيضًا.

ولكى لاتضيع منى النعاج كنت أوثق رقبة الكبش الكبير بحبل وأسحبه معى، وكانت النعاج مهما ابتعدت تتطلع لكبشها من بعيد وتحافظ على مسافة للرؤية لايمكنها أبدًا أن تتجاوزها.

لاحظت أن النعاج توقفت واصطفت فى خط طويل دون حراك وارتفعت فى الفضاء مأماتها. فهرعت بالكبش سريعًا ورأيت الأرض مشقوقة بعمق كبير وحواف هذا الشق مبطنة بالأسمنت!!

وبقيت أفكر فى وسيلة أستطيع بها نقل نعاجى إلى الجانب الآخر وكان هذا مستحيلاً.

عندئذ لاحظت أن الكبش الكبير والذى ـ أنسانى مقوده مارأيت ـ انسل يعدو إلى الشرق وجرت خلفه كل النعاج.

ووراءهم جريت وسابقتهم حتى استعدت مقود الكبش الكبير وتطلعت إلى وجهه مستفسرًا فماء مأماة

طويلة، قررت بعدها أن نواصل المشى على هذه الحافة نستطلع مايجرى، وكنت أسأل نفسى كيف استطاعوا بهذه السرعة أن يشقوا هذه القناة الطويلة فى هذه المدة القصيرة، حيث أننى لم ار شيئًا عندما غادرت القبيلة.

قال رئيس العمال وهو يشير إلى الأمام:

- هيا اعبر قبل الا تستطيع

وعبرت حيث أشار ووقفت أتطلع للآلات الكبيرة التى ترفع باطن الأرض وتلقيه على الجانبين. وإلى الآلات الأخرى التى تعجن الأسمنت بالماء وتصبه فى آلات أخرى تفرشه على جوانب القناة وتسويه.

كان كل شىء يتحرك إلى الأمام مبتعدًا عنى ولما نظرت إلى موضع قدمى رأيته ثابتًا فأيقنت أن هذه الآلات لايمكن إسكاتها.

نامت زوجتى على الكليم، وبعد أن أمدتنى بشقة خبز وحليب، وانتقلت إلى جوارها، صموتًا وهادئًا، أخشى إثارة القطيع الذى يربض فى العراء نائمًا لايدرى أننى أريد بيعه.



كشاف إبداع ١٩٩٥

السنة الثالثة عشر

أعد كشاف هذا العام فى ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز تصنيف موضوعات المجلة للاستفادة منه فى الجدول «٣» والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبة ترتيباً ألفبائيا حسب تصنيفهافى الجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتبا ترتيبا ألفبائيا ، مع الرقم المسلسل للموضوع ، ورمزه كما ورد فى الجدول «١» فضلا عن كشاف خاص باصدقاء إبداع.

إعداد : سلوى مصطفى
إشراف : شمس الدين موسى

كشاف مجلة إبداع ١٩٩٥ - السنة الثالثة عشرة

جدول رقم (١)

المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز
الافتتاحية	ف	الدراسات	د	الشعر	ش
القصة	ق	المتابعات	مت	الرسائل	ر
الفن التشكيلى	فن	تعقيبات	ت	مكتبة	م
فصول من روايات	نص	مداخلات وشهادت	م/ش		

جدول رقم (١) الموضوعات

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
أ - الافتتاحية (١٢) افتتاحية				
١	اسقاط الجنسية عمل همجى	أحمد عبدالمعطى حجازى	٥	٤
٢	أكبر صمت.. لاكبر جائزة!		٨	٤
٣	أمام عقلين عظيمين		١٠	٤
٤	ثقافة أمة.. أم ثقافة أفراد؟		١	٤
٥	حرام على بلابله الدوح!		٢	٤
٦	روح تشهد على نفسها		٦	٤
٧	شهوة عارمة وموت محتوم		١١	٤
٨	صمت النقاد		٤	٤
٩	مجرد بداية		٣	٤

ب - الدراسات (٩٧) دراسة

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٤١	رؤية هندية لمهاتما غاندى	مراد وهبة	١١	٢٧
٤٢	السادس من اكتوبر والأوهام الشائعة حول الإلهام	محمد فتحى	١٠	٧٤
٤٣	سقوط مصطلح «الفن اليهودى» فى عصر ما بعد الحداثة	مارى تريز عبدالمسيح	١	١٢٣
٤٤	سليم بركات: فى رواية «معسكرات الأبد»	طه خليل	٧	٦٨
٤٥	شاعر أيرلندة الفائز بجائزة نوبل لهذا العام	فاطمة موسى	١١	٤٤
٤٦	شعرية الرواية	جوناثان كلر ت/ السيد أمام	٧	١١٠
٤٧	شعرية الرواية	جوناثان كلر ت/ السيد امام	٨	٢٦
٤٨	شعرية الرواية	جوناثان كلر ت/ السيد امام	٩	١٠٦
٤٩	شياطين جارسيا ماركيز	اسماعيل صبرى	٥	٢٩
٥٠	شيموس هينى شاعر الطبيعة والحس القومى	أحمد هلال يس	١١	٥٨
٥١	الصراع الاسرائيلى الفلسطينى والخلفية الاستعمارية	مناحم برى ت/ وليد الحمامصى	٢	٦١
٥٢	صورة الفلسطينى فى القصة العبرية بعد الانتفاضة	محمد محمود ابو غدير	٢	٧٤
٥٣	صورة مصر فى الأدب العبرى المعاصر	على عبدالرحمن عطية	٢	٤١
٥٤	صورة «مصر» فى الرواية العبرية الحديثة	السيد اسماعيل السروى	٢	٥١
٥٥	«ضد مجهول» رؤية أبو المعاطى أبو النجا	أحمد درويش	٦	١١٠
٥٦	طه حسين فى نص ينشر لاول مرة	نبيل فرج	١٠	١٠
٥٧	عبدالرحمن بدوى.. ذلك المجهول	محمود أمين العالم	١١	٣٣
٥٨	عجنون وتعميق الاحساس بالاضطهاد	عبدالرحمن على عوف	٢	٣٤
٥٩	العلاقة بين اليهود والعرب فى أدب الاطفال	سناء عبداللطيف صبرى	٣	٨٧
٦٠	عن الشعر العبرى الحديث	برنارد فرانك ت/ أحمد عمر شاهين	١	٤٩
٦٠م	فاطمة مرنيسى وتفكيك مفهوم الحريم	صبرى حافظ	١٢	٤١
٦١	الفنانون الاسرائيليون والفلسطينيون فى مواجهة الغابة	كمال بلاطة ت/ منى ابراهيم	١	١١٠

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
٦٢	الفيلسوفة اليهودية حنا أرنت تواجه هتلر وهرتزل	حسن طلب	٤	٦٣
٦٣	قراءة فى «صخب البحيرة»	اعتدال عثمان	٨	٤٩
٦٤	كتاب سلمان رشدى هل يعتبر «رواية»	اسماعيل المهدوى	٨	٤١
٦٥	لغة الاشياء بين الخراط والغيطانى	محمد على الكردى	٧	٢٤
٦٦	اللقاء الثقافى ودوره فى شعر الاحتجاج	غانم فزعل	١	٩٦
٦٧	لكنها مجرد «استعبار» لا استعمار	إميل حبيبى	٣	٩
٦٧م	مائة عام من السينما	حسين حامد	١٢	٥٤
٦٨	لمتاهة النصية والق الذاكرة فى مواجهة تردى الواقع	صبرى حافظ	١٠	٥٦
٦٩	مساهمة الشكلانية والبنيوية فى نظرية القص	روبرت شولز ت/ صبار سعدون السعدون	٦	٢٤
٧٠	مساهمة اليهود المصريين فى الثقافة العربية الحديثة	ساسون سوميخ ت/ صلاح ابو نار	٣	٦٣
٧١	محمد تيمور.. شاعرا	صلاح عدس	٥	١٠٤
٧٢	محمد حجى: تجربة جديدة فى البوستر الفلسطينى	صلاح أبو نار	٥	٩٢
٧٣	محمود العالم والعودة للمستقبل	صلاح فضل	٧	١٠٥
٧٤	مختارات شعرية	ت/ رشاد الشامى	١	٦٣
٧٥	مرثية الرماد والدخان	حسين حمودة	٨	٧٨
٧٦	المسرح العبرى والصراع الطائفى فى اسرائيل	محمد محمود أبو غدير	٣	١٠١
٧٦م	ملاحظات حول الرواية الامريكية	سول بيلو ت/ أحمد عمر شاهين	١٢	١٠١
٧٧	الملك «ديزنى» وتابعه الاسد	فريال كامل	٤	٣٩
٧٨	مواجهة الفناء	جمال الغيطانى	٨	١٦
٧٩	موت الشاعر	محمد برادة	١١	٢١
٨٠	موسيقى التشكيل لفعل الطفولة	رمضان بسطاويسى	٤	٨٤
٨١	نظرية على أعمال المسح الاثرى فى شبه جزيرة سيناء	علاء الدين عبد المحسن	٣	٣٨
٨٢	النظرية الشعرية ـ مقدمة فى اللغة العليا	جون كوين ت/ أحمد درويش	١٠	٨٧

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
٨٣	النقد وآليات العملية الابداعية	صبرى حافظ	٦	٧٢
٨٤	نماذج من الشعر العربى المعاصر	ت/ عبدالرحمن على عوف	١	٧
٨٥	نوبل شيموس هينى وارث جراح الفينيق	سمية رمضان	١١	٥٠
٨٦	هنا اسرائيليون لا صليبيون	شوليت هارايين	٢	٦
٨٧	ولكن «السقامات»	فريال كامل	٨	٦١
٨٨	اليهود والعرب فى السينما الإسرائيلية	فوزى سليمان	٣	١٣٣
٨٩	يهود العراق وإسهامهم فى الرواية الإسرائيلية	شهاب الكردى	٣	٧٣
٩٠	يهود اليمن فى أدب حاييم هزاز	محمد حسن عبدالخالق	٣	٨٠
٩١	يورام كانيوك وأزمة الهوية فى القصة الإسرائيلية	محمد عبدالمعطى ابو زيد	٢	٨٧

جـ - الشعر (٤٣) قصيدة

١	احزان تبدل الفصول	بهيج اسماعيل	٥	١١١
٢	اشرعة الغيمة المضيئة	محمد أحمد حمد	٩	٣٩
٢م	Amireca - Amireca	سعدى يوسف	١٢	٦
٣	أنت والوطن	عاطف البدرى	٤	١١٠
٤	أيها النهر يا جدنا وأبانا	محمد على شمس الدين	١٠	٢٥
٥	بورك عندم يمتد فيك	عبدالناصر صالح	٤	١٠٦
٦	بينهما	حمد حميد الرشيدى	١١	١١٦
٧	التعويذة	عبدالمنعم رمضان	٤	٥٦
٧م	ثلاث قصائد	يانيس إيفانتس ت/ حسن طلب	١٢	١٣
٨	خمس قصائد	محمد الخالدى	٥	٤٢
٩	خمسة تماثيل للمتعة	إلياس لحود	٧	١٩
١٠	رجل وحيد	درويش الاسيوطى	٩	٥٢
١٠م	الركض في الذاكرة	محمد فهمى سند	١٢	٤٧
١١	رماد	محمود نسيم	٥	٨٩
١٢	رؤيا حرف الدال	محمد يوسف	١٠	٤٥

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
د – القصص (٤٠) قصة				
١	إبريق فخار	ميرال الطحاوى	١٢	٨٤
١م	اقصوصتان	سعد الدين حسن	١٢	٧٤
١م٢	أقصوصتان قصيرتا	رفقى بدوى	٤	١١٥
٢	الوان ذات مسارب مفتوحة	عبدالله التايه	٤	١٠٢
٣	انتظار السيدة	بثينه الناصرى	١٠	٦٣
٤	اهازيج	عفاف السيد	١٠	٧٩
٥	باب السيف	عبدالستار ناصر	٩	٣٤
٦	بقايا من كلام الالم	ربيع الصبروت	٤	٧١
٧	بكائية للوطن والغربة	رأفت سليم	١١	٩١
٨	البنت التى واربت الباب	سعيد الكفراوى	٩	٤٣
٩	بيرتس يعمل ضد دولة اسرائيل	يورام كانيوك ت/ محمد عبدالمعطى ابو زيد	٢	٩٥
٩م	خواء	صلاح عبدالسيد	١٢	٨٠
٩م٢	دخان أزرق	حسن نور	١٢	٦٧
٩م٣	رجل خلف الباب	ميسلون هادى	١٢	٣٧
١٠	رفة جفن	سعيد الكفراوى	٤	٣٢
١١	سالى سكر	أحمد الشيخ	٥	٨٢
١٢	شرور صغيرة	محسن خضر	٤	٨٩
١٣	سفر الامنكة	نجلاء علام	١١	١٠٣
١٤	صائد المجانين	ابراهيم عبدالمجيد	١١	٨٠
١٥	صباح	محمد اليحيائى	١٠	١٠٤
١٦	صورة من الذاكرة	محمد صدقى	٤	١٧
١٧	ضوء قمر تتبدل أساريره	نعيم عطية	٥	١١٣
١٨	طرف الرصاصة	اسحاق اورباز ت/ جمال رفاعى	٢	١٠٢
١٩	طيف	يسرى محمد أبو العينين	٥	٦١
٢٠	العائلة	جمال زكى مقار	٩	٥٤
٢٠م	العصفور	ابراهيم الحسين	١٢	٧٥
٢٠م٢	عطش ليلى	مصطفى ابو النصر	١٢	٢٥

هـ - المتابعات (٣٨) متابعة

و - الرسائل (٣٦) رسالة

ز - الفن التشكيلى (١٤) دراسة وملزمة بالالوان

مسلسل	الموضـــــوع	المــــؤلف	العدد	الصفحة
٢	التشكيل فى التصوير الضوئى	أحمد فؤاد بكرى	٦	٥٨
٣	التصوير الإسرائيلى	صلاح ابو نار	١	١٠١
٤	التصوير فى المخطوطات العبرية	نجوى شلبى/ أحمد غازى	٢	٦١
٥	جمال عبدالناصر نحات ما بعد الحداثة	ادوار الخراط	٨	٥٦
٦	حسان على أحمد وبلاغة العناصر	محمد الأسباط	٤	٤٩
٧	الحوار الصامت ملزمة بالالوان	نجوى شلبى	٦	٦١
٨	الديكور المسرحى لمسرح هبيماه	منصور عبدالوهاب منصور	٣	١٣٣
٩	صراع العين والفرشاة فى معرض ميسون صقر	جمال القصاص	١٠	٢١
١٠	الفن التركيبى فى مجمع الفنون	محمد طه حسين	١١	١٠٥
١١	الفنانة «سامية حلبى» الجنسية فلسطينية امريكية، والهوية عالمية	نورا امين	١	٤٧
١٢	كائنات إيڤلين عشم الله وقصائد تراها	محمود يسرى حلمى	٩	٤٧
١٣	الفنون التشكيلية ومشارف القرن الـ٢١	مختار العطار	٧	٥٢
١٤	نشرة النشيد الكونى	إدوار الخراط	١٢	

ح – تعقيبات (٤) تعقيبات

١	حديث الوطن	جمال سلسع	٤	١٢٧
١م	حول إبداع الفينيق	على شلاة	١٢	١٣٢
٢	عين ثانية على (مقال العلاقة بين اليهود والعرب فى أدب الاطفال)	فريال كامل	٥	١٢٤
٣	مهرجان الإسماعيلية التسجيلى	فريدة مرعى	١٠	١٢٠

ط – المكتبة (١٩) مكتبة

١	أثر الثقافة العبرية فى الشعر الفلسطينى المعاصر (عربية)	جمال أحمد الرفاعى	١	١٣٦

ى – فصل من رواية (١١) رواية

ك - مداخلات وشهادات (١٠) مداخلة وشهادة

جدول رقم (٣)
المؤلفون

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١	إبتهال سالم	٢٣	ق
٢	ابراهيم الحسينى	٢٠	ق
٣	إبراهيم الخطيب	٣٠	ش
٤	إبراهيم عبدالمجيد	٤	نص
		١٤	ق
٥	إبراهيم فتحى	٢٢	د
٦	أحمد حامد	٢	م‌ش
٧	أحمد درويش	٥٥	د
		٨٢	د
٨	أحمد الشيخ	١١	ق
		٢٥	ر
		٦	نص
٩	أحمد عبدالحليم عطية	٣٩	د
١٠	أحمد عبدالمعطى حجازى	٤	ف
		٥	ف
		٩	ف
		٨	ف
		١	ف
		١	فن
		٦	ف
		١١	ف
		٢	ف
		٣٧	ش
		٣	ف
		٧	ف
		٩م	ف
١١	أحمد عثمان	١٣	د
١٢	أحمد عمر شاهين	٧٦م	د
		٣٦	د
		٦٠	د
١٣	أحمد غازى	٤	فن
		٥	م
		١٧	ش
١٤	أحمد فؤاد بكرى	٢	فن
١٥	أحمد فهمى	٣٤	مت
١٦	أحمد مرسى	١٨	ر
		٢٨	ر
		٢٧	د
		١١	ر
١٧	أحمد هلال يس	٥٠	د
١٨	إدوار الخراط	٩	م‌ش
		٧	نص
		٥	فن
		١٤	فن
١٩	إسماعيل صبرى	٢	ر
		٤٩	د
٢٠	إسماعيل المهدوى	٦٤	د
		١٨	مت
		٩	د
٢١	إعتدال عثمان	٦٣	د
٢٢	إلياس لحود	٩	ش
٢٣	إميل حبيبى	٦٧	د
٢٤	انور مغيث	٥م	م
٢٥	أيمن رفعت	١	م‌ش
٢٦	بثينه الناصري	٣	ق
٢٧	بهيج اسماعيل	١	ش
٢٨	جرجس شكرى	٣٥	مت
		٢٢	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٢٩	جمال أحمد الرفاعى	١	م
		١٨	ق
٣٠	جمال الدين الخضور	١٠	نص
٣١	جمال زكى مقار	٢٠	ق
٣٢	جمال سلسع	١	ت
٣٣	جمال الغيطانى	٧٨	د
٣٤	جمال القصاص	٤	م
		٩	فن
٣٥	حسن طلب	٣١	ر
		٥	مش
		١٦	م
		٢١	مت
		٦٢	د
		٦	م
		٢	د
		٢٠	ر
		٣	مت
		٢٤	ش
		٣٠	مت
		١٩	ر
		١٠	ف
		١٠	مت
		٧م	ش
		٢٧م	مت
٣٦	حسن عطية	٦	مت
		٣م	مت
٣٧	حسن نور	٩م٢	ق
٣٨	حسين بيومى	٣٠	ر
٣٩	حسين حامد	٦٧م	د
٤٠	حسين حمودة	٢٦	د
		٧٥	د
٤١	حمادى الزنكرى	١٦	د
٤٢	حمد حميد الرشيدى	٦	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٤٣	حمدى أبو كيلة	٣٦	مت
٤٤	خالد منتصر	٢٦	ق
٤٥	خيرى شلبى	٥	ن
٤٦	درويش الأسيوطى	١٠	ص
٤٧	دنيا الأمل اسماعيل	٢م	ر
٤٨	دوروتا متولى	١٣	ش
		٢١	ر
	[illegible]	٢٣م	ر
٤٩	راضى صدوق	٢٣	ر
٥٠	رافت سليم	٧	د
٥١	ربيع الصبروت	٦	ق
٥٢	رشاد عبدالله الشامى	٦	ق
		٧٤	مش
		١٠	د
		٢٩	م
٥٣	رضوى عاشور	٩	د
٥٤	رفقى بدوى	١	نص
٥٥	رمسيس لبيب	٢٩	ق
٥٦	رمضان بسطاويسى	٨٠	ق
٥٧	سامية على جمعة	٣٨	د
٥٨	سعد الدين حسن	١م	ق
٥٩	سعدى يوسف	٢٩	د
		٢م	ش
٦٠	سعيد الفكراوى	١٠	ش
		٨	ق
٦١	سليمان دغش	٣٤	ق
٦٢	سمية رمضان	٨٥	ش
٦٣	سناء عبداللطيف	٥٩	د
		٣٢	د
٦٤	سهام بيومى	٣	ق
٦٥	سوزان السعيد يوسف	١٢	نص
٦٦	السيد إسماعيل السروى	٥٤	د
٦٧	السيد أمام	٤٦	د

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		٤٧	د
		٤٨	د
٦٨	السيد فاروق	٢	د
٦٩	سيد محمد السيد	١٤	م
٧٠	السيد محمد الخميسى	٢٥	م
٧١	شمس الدين موسى	٣	ش
		٨	م
		٧	م
		١١	م
		٢٨	م
		٣٥م	مت
٧٢	شهاب الكردى	٨٩	د
٧٣	شوليت هاراين	٨٦	د
٧٤	صبار سعدون السعدون	٦٩	د
٧٥	صبرى حافظ	٨	ر
		٢٣	ر
		١٦	ر
		١٤	ر
		٨٣	د
		٢٧	د
		٢٢	ر
		٦٨	د
		٩	د
		٦٠م	ر
٧٦	صلاح أبو نار	٧٠	د
		٣	
		٧٢	د
		٣	م،ش
		٣	فن
٧٧	صلاح السروى	٢٥	د
٧٨	صلاح عدس	٧١	د
٧٩	صلاح فضل	٧٣	د
		٨	ق

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٨٠	صلاح عبدالسيد	٩م	مت
٨١	طلعت شاهين	١٧	د
٨٢	طه خليل	٤٤	د
٨٣	ظافر ناجى	٢٤	ش
٨٤	عاتكة الخزرجى	١٥	ش
٨٥	عادل البطوسى	١٥	ر
٨٦	عادل عزت	٣١	ش
٨٧	عاطف البدرى	٣	م
٨٨	عاطف عبدالغنى	٧	مت
٨٩	عباس أحمد	٧	مت
٩٠	عبدالرحمن على عوف	٨٤	د
		٥٨	د
٩١	عبدالستار ناصر	٥	ق
٩٢	عبدالغنى السيد	١٣	م
٩٣	عبداللطيف عبدالحليم	٢٦	ش
٩٤	عبدالله التايه	٢	ق
٩٥	عبدالله خيرت	٥	مت
٩٦	عبدالمنعم تليمة	٤	د
		٣٣	ش
٩٧	عبدالمنعم رمضان	٧	ش
		٢٣	مت
		١٥م	ش
٩٨	عبدالمنعم عواد يوسف	٢٥	ش
٩٩	عبدالناصر صالح	٥	ق
١٠٠	عبدالوهاب الأسوانى	٢١	د
١٠١	عبدالوهاب المسيرى	٣٢	مت
٢٠٢	عدلى عبدالسلام	٢٤	ش
١٠٣	عدنان الصائغ	٣٦	م
١٠٤	عزازى على عزازى	٩	ق
١٠٥	عزت نجم	٣٠	د
١٠٦	عز الدين نجيب	١٥	ق
١٠٧	عفاف السيد	٤	د
١٠٨	علاء الدين عبدالمحسن	٨١	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٠٩	على جعفر العلاق	٢٨	ق
١١٠	على عبدالرحمن عطية	٢٥	د
		٥٣	مت
		١٥	ر
١١١	على الشلاة	١م	ت
١١٢	على فهمى	١٠	د
		٥	ش
١١٣	غانم مزعل	٦٦	ش
١١٤	فاروق شوشة	٢٧	د
١١٥	فاطمة قنديل	١٩	د
١١٦	فاطمة موسى	٤٥	د
١١٧	فتحى أبو رفيعة	٣٠	د
١١٨	فتحى أبو العينين	١	ت
١١٩	فريال كامل	٢	د
		٨٧	ت
		٣	ت
١٢٠	فريدة مرعى	٣	ق
١٢١	فؤاد قنديل	٢٢	د
١٢٢	فوزى سليمان	٨٨	د
		٢٥م	مت
١٢٣	فيصل دراج	٣١	د
		١٤	د
١٢٤	فيكتور فوكيه غطاس	٣٢	د
١٢٥	كاظم جهاد	١٧	د
		٢٠	د
١٢٦	لطفى عبدالبديع	٦	د
		٣٧	د
١٢٧	ماجد يوسف	١٤	مت
١٢٨	مارسيل عقل	٥	ر
		١٧	ر
		٢٩	ر
		٢٤	ر
١٢٩	مارى تريز عبدالمسيح	٤٢	د

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٣٠	مجدى يوسف	٢	مت
١٣١	محمد الشحات	٣٥م	ش
١٣٢	محمد يوسف	١٢	ق
١٣٣	محسن خضر	١٢	ق
١٣٤	محسن مطلك الرملى	٦	ر
		٢٦	ر
١٣٥	محسن ويفى	٢٨	د
١٣٦	محمد ابراهيم أبو سنة	١٤	ش
١٣٧	محمد أحمد حمد	٢	ش
١٣٨	محمد الأسباط	٦	فن
١٣٩	محمد بدر الدين	٢٢	مت
١٤٠	محمد برادة	٧٩	د
١٤١	محمد بنيس	٣٣	ش
١٤٢	محمد جلاء إدريس	٢١	د
١٤٣	محمد حسن عبدالخالق	٩٠	د
١٤٤	محمد الخالدى	٨	ش
١٤٥	محمد الراوى	١٢	ر
١٤٦	محمد سليمان	٢١	د
١٤٧	محمد شبل الكومى	١	ر
١٤٨	محمد صالح فرح	١٣	مت
١٤٩	محمد صدقى	١٦	نص
		٢	مت
١٥٠	محمد طه حسين	٢٠	مت
		١٠	فن
١٥١	محمد عبدالمعطى أبو زيد	٩١	ق
		٩	ش
١٥٢	محمد على شمس الدين	٤	د
١٥٣	محمد على الكردى	٦٥	ق
١٥٤	محمد عيدإبراهيم	٢٧	د
١٥٥	محمد فتحى	٤٢	ر
		٣٠م	د
١٥٦	محمد فهمى سنه	١٠م	ش
١٥٧	محمد القصبى	١٢	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٥٨	محمد القيسى	١٣	د
١٥٩	محمد محمود أبو غدير	٥٢	د
		٧٦	د
١٦٠	محمد محمود عبدالرازق	٨	مت
١٦١	محمد ناجى	١	نص
١٦٢	محمد اليحيائى	١٥	ق
١٦٣	محمود أمين العالم	١٠	د
		١١	د
		٧	د
		٥٧	د
١٦٤	محمود حنفى	١١	نصم
١٦٥	محمود العزب	٤	ش
١٦٦	محمود نسيم	١١	ش
		١٦	فن
١٦٧	محمود يسرى حلمى	١٢	فن
١٦٨	مختار العطار	١٣	فن
١٦٩	مديحة أبو زيد	١	مت
١٧٠	مراد وهبه	١٩	د
		٨	د
		١٠	د
		٤٠	د
		٤١	د
١٧١	مصطفى أبو النصر	٣١	ق
١٧٢	مصطفى منصور	٢٦	مت
١٧٣	مصطفى ناصف	٣٤	د
	مصطفى ناصف	٣٠م٢	د
١٧٤	منصور عبدالوهاب	٣	د
		٨	فن
١٧٥	منى إبراهيم	٦١	د
١٧٦	مؤمن محمد	٢٧م	ش
١٧٧	ميسلون هادى	٩م٣	ق
١٧٨	ميسون صقر	٣	ر
١٧٩	ميشال سليمان	١٨	مت

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٨٠	ميرال الطحاوى	١	ق
١٨١	ميلاد زكريا	١٢	مت
١٨٢	مينا بديع عبدالملك	٢٧	د
١٨٣	نبيل فرج	٥٦	د
		٣٥	د
١٨٤	نجلاء علام	١٣	ق
		٤م	م
١٨٥	نجوى شعبان	٢٥	ق
١٨٦	نجوى شلبى	٤	فن
		٧	فن
		٤	ر
١٨٧	نجوى يونس	٩	مت
١٨٨	نعمات البحيرى	٢٨	مت
١٨٩	نعمه عز الدين	٣١	مت
١٩٠	نعيم عطية	١٧	ق
		٢٤م	ق
١٩١	نورا أمين	١١	فن
١٩٢	هاشم غرايبة	١٩	مت
١٩٣	هالة حليم	٣٣	مت
١٩٤	هالة لطفى	١٩م	ر
		٣٢	مت
		١٥	مت
١٩٥	هناء عبدالفتاح	٢٣	مت
		١٩	مت
		٤	مت
		٢٩	مت
		١٦	مت
١٩٦	هند الدراملى	١١	ر
		٧	ر
١٩٧	هيثم الدرينى	٣٥	ش
١٩٨	وليد الحمامصى	٥١	د
١٩٩	وليد منير	٢٠	ش
٢٠٠	يسرى محمد أبو العينين	١٩	ق
٢٠١	يوسف القعيد	٨	نص

كشاف أصدقاء إبداع

أ - الشعر

كشاف أصدقاء إبداع
ب - القصة

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
١	إشارات مرور	محمد عبدالرحيم	١٢	١٥٢
٢	امومة	أحمدى مبارك	١	١٦٧
٣	الترعة	ممدوح شلبى	١٢	١٥٤
٤	جريدة	عماد على عبداللطيف	٢	١٥٥
٥	جفاف	مجدى عبدالعزيز يوسف	٢	١٥٥
٦	رفة عين	وليد العوضى	٦	١٥٦
٧	زميلنا العجوز	سعيد عبد الجواد	٨	١٥٥
٨	سطور من دفتر الامس	مجدى عبدالعزيز يوسف	٥	١٥٥
٩	سكوت	رضا المرسى	١	١٦٦
١٠	الصمت	منى سعيد أحمد	٤	١٥٥
١١	العاديات	أيمن حسن	١١	١٥٦
١٢	عطر الدم	محمود عبدالمطلب	١	١٦٨
١٣	فى القطار	محمد كمال محمد	١٠	١٥٤
١٤	لحظات الفزع	ايهاب رضوان	٧	١٥٥
١٥	اللعبة	ممدوح رزق	٤	١٥٢
١٦	لماذا فعلت ذلك	ايهاب رضوان الدسوقى	١١	١٥٦
١٧	مشوار	محمود أبو عيشه	١٢	١٥٣
١٨	مكان بالقلب	أحمد محمود عفيفى	٩	١٥٦
١٩	المنجل	يوحنا زكريا	٢	١٥٣
٢٠	النمل	عصام الدين احمد أمين	١	١٦٦
٢١	هروب	أيمن السيد العشى	٢	١٥٦



كائن سماوى من أعمال الفنان عادل السيوى

١٠٠×١٢٠سم خامات متنوعة من المعرض المقام حاليا فى قاعة مشربية

مطابع الهيئة المص


Bibliotheca Alexandrina
0532194